FILM

NR 5 (1961)
1 II 1987
ROK XLII
CENA 35 ZŁ
PL ISSN 0137–463X
INDEKS: 35806

MAŁGORZATA
POTOCKA
gra w filmie
„Cyrk odjeżdża”
(str. 6)

Fot. Renata Pajchel

Krótko

WROCŁAW. 8 stycznia, w 20 rocznicę śmierci Zbigniewa Cybulskiego, na wrocławskim dworcu kolejowym odbył się poświęcony pamięci aktora pokaz filmów „Zbyszek" Jana Laskowskiego i „Wszystko na sprzedaż" Andrzeja Wajdy. Kluby filmowe zorganizowały również przegląd filmów z udziałem Cybulskiego. **WARSZAWA.** Statuetki „Wiktorów" przyznane najpopularniejszym osobowościom telewizyjnym 1986 r., otrzymali m.in. Hanka Bielicka, Piotr Fronczewski, Tony Halik i Elżbieta Dzikowska, prof. Aleksander Krawczuk oraz Tomasz Raczek.**ŁÓDŹ.** Film „Idź i patrz" Elema Klimowa zwyciężył w plebiscycie „Głosu Robotniczego" na najpopularniejszy radziecki film sezonu. **RADOM.** 24 stycznia, w dniu premiery „Wesela" Wyspiańskiego, jubileusz 40-lecia pracy artystycznej obchodzili aktorzy Zygmunt Wojdan, Renata Kossobudzka i Jan Miłowski z Teatru Powszechnego im. Jana Kochanowskiego. **BYDGOSZCZ.** II wojewódzki przegląd filmów rolniczych odbył się w zespole szkół Centrum Kształcenia Rolniczego w Samostrzelu. **ŁÓDŹ.** Telewizyjny film o Arturze Rubinsteinie realizowała ekipa amerykańska przy współpracy Poltelu. **RZYM.** Wybitni alpiniści Jerzy Kukuczka i Krzysztof Wielicki wystąpili we włoskim serialu dokumentalnym poświęconym pierwszemu zdobywcy wszystkich szczytów 8-tysięcznych Reinholdowi Messnerowi. **RZESZÓW.** W klubie studenckim „Plus" pokazano 7 filmów w cyklu „Obrachunki z historią – lata pięćdziesiąte w filmie węgierskim". **KRAKÓW.** „Kurier Polski" zapewnia, że aktor Tadeusz Huk, poszkodowany wskutek zawalenia się dachu w sławnej kawiarni „Jama Michalikowa", czuje się dobrze.

Edward Żentara Fot. T. Wiśniewski

Według Czechowa

SALA NR 6

Naczelny lekarz szpitala dla psychicznie chorych, mający kłopoty z własną osobowością, to bohater opowiadania Antoniego Czechowa „Sala nr 6". Adaptacji dokonał Andrzej Domalik, przenosząc opowieść w polskie realia początku naszego wieku, a reżyseruje Krzysztof Gruber. W godzinnym filmie telewizyjnym „Sala nr 6" występują: Jerzy Binczycki, Edward Żentara, Adam Ferency, Grzegorz Warchoł, Henryk Bista, Jadwiga Kuryluk, Danuta Borowiecka, Krzysztof Zaleski, Czesław Mroczek, Grzegorz Pawłowski, Cezary Morawski, Andrzej Zieliński i Juliusz Krzysztof Warunek. Zdjęcia są realizowane w Warszawie. Operatorem jest Zbigniew Wichłacz, scenografię projektuje Jacek Osadowski, a produkcją w wytwórni Poltel kieruje Jacek Lipski.

Czasy pogardy

CO MOŻNA ZROBIĆ Z LUDZKIM CIAŁEM?

Zbigniew Kowalewski zrealizował film dokumentalny „Co można zrobić z ludzkim ciałem?" o przeżyciach więźniarki obozu koncentracyjnego w Ravensbrück, poddawanej zbrodniczym eksperymentom medycznym przez hitlerowców. Autorem zdjęć jest Waldemar Kolsicki, a producentem Wytwórnia Filmów Dokumentalnych.

Dla najmłodszych

Tydzień przygód w Afryce

Adam Łowicki dokończył „Tydzień przygód w Afryce" – cykl filmów rysunkowych dla dzieci zapoczątkowany przez Piotra Pawła Lutczyna. Bohaterami są lew, hipopotam, żyrafa i inne egzotyczne zwierzęta. Scenariusze napisali Barbara Lipska i Piotr Paweł Lutczyn, który również opracował stronę plastyczną całości. Siedem filmów o nazwach dni tygodnia powstało w Studiu Miniatur Filmowych.

Dawne kamery i projektory

WYSTAWA W OŚRODKU CZECHOSŁOWACKIM

Wskutek polarnych styczniowych mrozów nie dotarły do Warszawy wszystkie eksponaty, przeznaczone na wystawę techniki fotograficznej i filmowej w Czechosłowackim Ośrodku Kultury i Informacji. To jednak, co mimo wszystko przedstawili warszawiakom dyrektor Narodowego Muzeum Techniki w Pradze dr Jan Mraz i dwoje jego współpracowników, złożyło się na ekspozycję pouczającą i ciekawą, budzącą zainteresownaie zbiorami muzeum nad Wełtawą, które w roku przyszłym będzie obchodzić swoje 80-lecie.

Nie dotarła więc do Warszawy oryginalna kamera braci Lumière z 1896 r., ale obejrzeliśmy m.in. bęben zootropu Williama Hornera i stroboskop Simona von Stampfera, latarnię magiczną z lampką naftową z lat 80-tych XIX w., kamerę na korbkę niemieckiej firmy Ernemann z 1910 r. oraz kamery i projektory filmowe z lat 1920–1960. Pokazano także amerykańskie i czeskie plakaty filmowe z lat międzywojennych.

Wystawę można zwiedzać do 5 lutego.

KONKURS „POD CHOINKĘ" ROZSTRZYGNIĘTY!

Z dużym zainteresowaniem spotkał się nasz świąteczny konkurs „Pod choinkę". Otrzymaliśmy ponad 1000 odpowiedzi, w większości trafnych, co dobrze świadczy o znajomości kina naszych Czytelników. Rekwizyty uwidocznione na rysunkach Zbigniewa Lengrena pochodzą z filmów: „Ewa chce spać", „Popiół i diament", „Krzyżacy", „Znachor", „Sami swoi", „Vabank", „Tron we krwi", „Cud w Mediolanie", „Hamlet", „W samo południe", „Czerwona oberża" i „Postrzyżyny".

A oto nazwiska Czytelnika, którym w wyniku przeprowadzonego komisyjnie losowania przypadły nagrody:

● **Aparat fotograficzny Zenit XP** otrzymuje WIESŁAW SAŁEK zamieszkały w Warszawie przy ul. Wroniej 57A/10

● **Bony PKO, wartości 5000 zł.** każdy, przypadły EDYCIE KALLEN-BRUN (Warszawa, ul. Strubiczów 1/20) i JANINIE MULARCZYK (Charzykowy, woj. bydgoskie, ul. Długa 7)

● **Książki** otrzymują: ELŻBIETA KOZIEŁ (Szczecin, Al. Wyzwolenia 97/17), PAWEŁ WOJTYSIAK (Szczecin, ul. Stoisława 6), KRYSTYNA KORDOS (Warszawa, pl. Konstytucji 6/18a), JERZY PARAFINIEWICZ (Warszawa, skr. poczt. 144), TOMASZ RUDYK (Zegrze Płd. Bl. 3 m. 19), WIOLETTA TANDECKA (Charzykowy, ul. Żwirowa 8/2) i ADAM DOMINIAK (Warszawa, Al. Wojska Polskiego 29/145).

Serdecznie gratulujemy.

Nowe książki

TWÓRCY POLSKIEGO FILMU

Nakładem Redakcji Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów ukazał się pierwszy tom leksykonu „Twórcy polskiego filmu", zawierający 197 biofilmografii reżyserów, scenarzystów i operatorów filmu fabularnego napisanych przez Jerzego Beredę, Jana Słodowskiego, Oskara Sobańskiego, Jacka Tabęckiego i Konrada Zarębskiego. Są to po raz pierwszy w polskim piśmiennictwie encyklopedycznym filmografie kompletne – oczywiście w miarę dostępności źródeł – obejmujące artystyczny dorobek we wszystkich dziedzinach filmu, nie tylko fabularnego, a także źródła literackie scenariuszy i nagrody uzyskane na festiwalach. Ważną częścią leksykonu są indeksy, a wśród nich kompletny indeks wszystkich polskich filmów fabularnych dla kin i telewizji z lat 1945–1984.

Leksykon ukazał się w niewielkim nakładzie 5.000 egz. staraniem Drukarni Narodowej w Krakowie, której należą się wyrazy uznania za bardzo krótki – jak na polskie warunki i stosunki – okres druku: tekst oddano do składania w kwietniu 1985 r. Cena tomu I leksykonu (całość ma obejmować także filmografie aktorów oraz twórców filmu krótkometrażowego) wynosi 750 zł. Kolportażem zajmuje się – wyłącznie! – Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów w Krakowie, ul. Smoleńsk 2, 31-107 Kraków, które wysyła leksykon odbiorcom za zaliczeniem pocztowym. Zamówienia, zarówno od osób indywidualnych, jak i od instytucji, należy kierować pod adresem: OPRF Kraków, skr. poczt. 186, Kraków 30-960. Zamówienia będą realizowane w kolejności zgłoszeń.

„VIDEO-POL" NA BUDOWIE METRA

Rozmowa z KRZYSZTOFEM WOJCIECHOWSKIM i KRZYSZTOFEM JÓŹWIAKIEM

● **W „Życiu Warszawy" ukazało się niedawno ogłoszenie, iż twórca takich wielokrotnie nagradzanych filmów, jak „Kochajmy się", „Antyki" czy „Róg Brzeskiej i Capri" zaprasza do Studia Filmowego „Video-Pol", które techniką wideo realizuje reportaże z uroczystości rodzinnych, filmy reklamowe, programy promocyjne.**

KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI: Po zrealizowaniu trzy lata temu filmu „Fetysz" i nagraniu trzech spektakli telewizyjnych, w tym „Idioty" i pięciu miniatur Czechowa, znalazłem się na rozdrożu między twórczością artystyczną a komercyjną. Dwa moje scenariusze filmowe nie zostały przyjęte, gdyż nie potrafiłem pogodzić swoich ambicji artystycznych z wymogami kina komercyjnego. To prawda, że moje filmy nie robiły kasy w kinach. Ale kosztowały niewiele i zdobyły sporo nagród, w kraju i za granicą. Trafiły na ekrany 12 krajów. Zacząłem więc szukać takiego zajęcia, które uniezależniłoby mnie od wahań programowych mecenasów. I tak wspólnie z byłym pracownikiem telewizji Krzysztofem Jóźwiakiem założyliśmy studio „Video-Pol".

● **Jakie jest zapotrzebowanie na usługi wideo?**

KRZYSZTOF JÓŹWIAK: Dzięki nazwisku Krzysztofa Wojciechowskiego posypały się zamówienia, przede wszystkim od instytucji. Na zlecenie Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury (COMUK) zaczęliśmy rejestrować dorobek najciekawszych zespołów folklorystycznych. Pokazujemy nie tylko ich osiągnięcia, ale również ich środowisko, tradycje, inicjatorów.

Nakręciliśmy najciekawsze momenty festiwalu ludowego tańca autentycznego w Rzeszowie. Drugie poważne zamówienie wpłynęło od dyrekcji budowy warszawskiego metra: mamy dokumentować poszczególne etapy jego powstawania, stosowane metody, funkcjonowanie różnych urządzeń. Te materiały mają być wykorzystywane nie tylko do celów propagandowych, ale również szkoleniowych. To także ciekawe pole obserwacji: górnicze brygady ze Śląska zmuszają warszawskich robotników do większej dyscypliny, dokładności, odpowiedzialności w pracy. Otrzymujemy różne zamówienia: rejestracje ślubów, wesel, chrzcin i innych uroczystości rodzinnych, wideo-listy, wideo-oferty, nawet wideo-slajdy. Rozpoczęliśmy działalność zaledwie dziesięć tygodni temu, a już dwie nagrane przez nas kasety powędrowały do Szwecji.

● **Czy rejestracja wesel i chrzcin sprawia satysfakcję twórcy takich filmów, jak „Wyszedł w jasny, pogodny dzień" czy „Kochajmy się"?**

K.W.: Chyba etap eksperymentów mam już za sobą. Nigdy nie miałem skłonności do pięknoduchostwa. Praca z kamerą wideo ułatwia mi zbieranie obserwacji obyczajowych. Paradoksalnie, realizacja zamówień daje mi większe poczucie niezależności niż realizowanie filmów. Mogę teraz bez pośpiechu pracować nad scenariuszem nie martwiąc się z czego będę żył. Złożyłem w Zespole „Perspektywa", napisany z Ernestem Bryllem i Włodzimierzem Pawluczukiem, scenariusz pt. „Judasz" – o popularnym w Polsce lat trzydziestych proroku Ilii, ogłaszającym koniec świata i przyjście nowego Zbawiciela. Chciałbym wrócić do początków swojej twórczości, do jej pierwotnego łożyska, do potrzeby mitu, wiary, nadziei.

● **Czy wideo może wprowadzić zmiany w sposobach narracji wizualnej, w metodach pracy?**

K.W.: Powoli poznajemy walory tej techniki, możliwości rejestrowania bez ograniczeń zarówno momentów oczekiwanych jak i niespodziewanych, rzeczy ważnych i przypadkowych. To cenny instrument badawczy dla prawdziwego dokumentalisty, socjologa, psychologa. Ekipa jest tylko dwuosobowa, więc ludzie szybko oswajają się z nami, nie reagują na kamerę, nie podgrywają. A my elastycznie reagujemy na każdą zmianę sytuacji, nastroju. Cała nasza firma to nas dwóch: zajmujemy się wszystkim, od akwizycji do zdjęć i buchalterii. Czy taka elastyczność jest możliwa w kinematografii czy telewizji?

Rozmawiał
BOGDAN ZAGROBA

ZA TYDZIEŃ

● **Myśleć kategoriami wspólnego interesu: rozmowa z** JERZYM RUTOWICZEM, **dyrektorem PRF „Zespoły Filmowe"**

● TANIE PIENIĄDZE, SYGNAŁ OSTRZEGAWCZY: **recenzje**

● **Istvan Gaál:** ODDYCHAM ZAPACHEM CELULOIDU

● **17-minutowy horror 17-letniego filmowca**

● ŁARISA GUZIEJEWA, **mroczna piękność z „Gorzkiego romansu"**

● **W „kartkach z kalendarza"** DORIS DAY

● MÓW, ŻE MNIE KOCHASZ: **z ekranów świata**

● **W portrecie na życzenie** JOHN SAXON, **a w kinoramie – także na życzenie – zdjęcie** RUPERTA EVERETTA, **złego brata księżniczki Daisy**

Akt w filmie musi coś znaczyć

„Thais" Ryszarda Bera

Film od początku swego istnienia czerpał z literatury; w polskim kinie widać to szczególnie wyraźnie. W naszym cyklu rozmów z pisarzami próbujemy opisać mechanizm tych związków i ustalić miejsce filmu w ich zainteresowaniach twórczych.

NOWE ZWYCIĘŻY

Rozmowa ze Zbigniewem Nienackim

● **Literatura to specyficzny rodzaj wypowiedzi o współczesnej rzeczywistości. Czy polska literatura nadąża za rzeczywistością? Jakie są uwarunkowania tego procesu?**

– Uważam, że Tomasz Mann był ostatnim pisarzem, który godził wiedzę o literaturze z wiedzą o otaczającym go świecie; kilka razy już o tym mówiłem. Od tamtego czasu nastąpił niesamowity rozwój nauk przyrodoznawczych: fizyki, chemii, biologii, farmakologii, medycyny, genetyki itp., natomiast humanistyka zaczęła dreptać w miejscu. Między humanistyką a przyrodoznawstwem wyrósł mur, jak to określił Konrad Lorenz. Pisarze polscy wychowani zazwyczaj w tradycjach humanistycznych, nie są w stanie zapoznać się z przyrodoznawstwem, choćby w sensie ogólnej orientacji, odżegnują się więc od wszelkiej wiedzy o człowieku i świecie, wybierają literacki okultyzm i szamaństwo, są przedmiotem drwin przyrodoznawców. Postacie ich utworów są nieprawdziwe, kierują się niezrozumiałymi motywacjami. Krytyka widzi tylko jedno: autorzy nie nadążają za współczesnością, ponieważ za wolno reagują na zjawiska polityczne. Tymczasem, na przykład, mnie polityka w literaturze w ogóle nie interesuje, nie czuję w tej dziedzinie żadnych powinności i nie będę pisał „ku pokrzepieniu serc". Krytycy nie dostrzegają głównego zła: nienadążania za rzeczywistością wiedzy o człowieku jako istocie biologiczno-społecznej.

● **W pana powieściach dla dorosłego odbiorcy znaleźć można wiele motywów autobiograficznych. Na ile pana twórczość jest wykładnikiem pana biografii?**

– Nie ma momentów autobiograficznych w moich utworach. Wszelkie zbieżności są przypadkowe. Wielokrotnie podkreślałem, że należę do nielicznej w tym kraju garstki zawodowców. Piszę nie o swoich bólach, ale o bólach innych, zgodnie z ich zamówieniem, w tym przypadku, z zamówieniem społecznym. Z setek proponowanych mi tematów podejmuję ten, z którego, jak sądzę, wywiążę się najlepiej i do którego jestem najlepiej przygotowany intelektualnie. Zespół „Zodiak" zakupił prawa do powieści „Wielki las", która się dopiero ukaże. To powieść o szpiegu. Nie zajmowałem się szpiegostwem...

● **Czy mógłby pan wskazać najistotniejsze momenty dla kształtowania się pańskiej osobowości twórczej?**

– Owszem. Mając dwanaście lat przeczytałem „Wstęp do psychoanalizy" Freuda. I choć dziś niecałkowicie go akceptuję, to przecież mojemu spojrzeniu na świat i na innych ludzi zawsze towarzyszy podejrzliwość, czy to co mówią i robią nie jest w jakiś sposób uzależnione od tego, czego sobie nie uświadamiają, a co w nich tkwi bardzo głęboko.

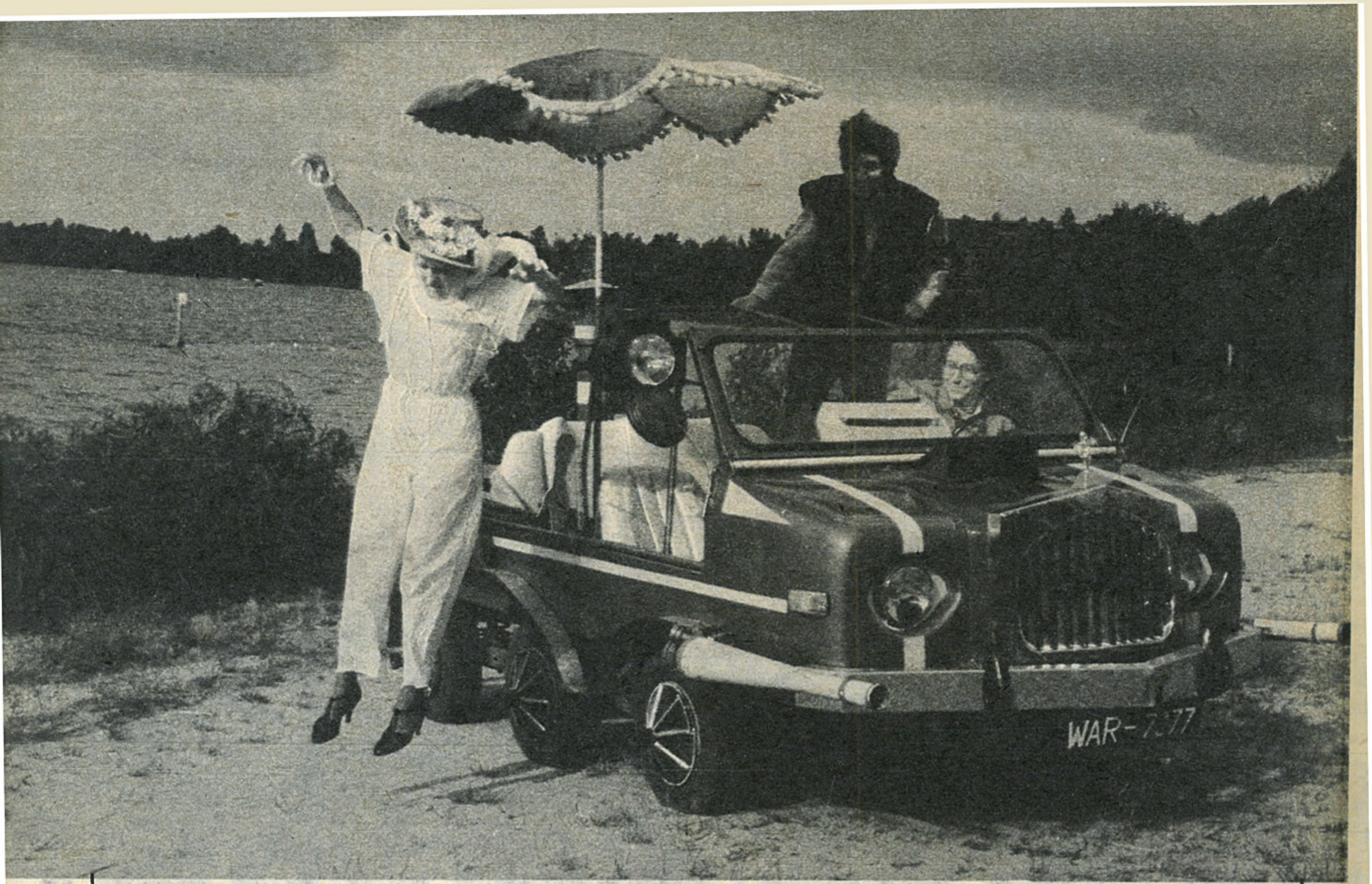
● **W powieści „Sumienie", której bohater – co istotne – jest dramaturgiem, padają następujące stwierdzenia: „Być pisarzem, to być sędzią sędziów", „Prawdziwie wielka literatura powstaje z wiwisekcji siebie samego". Czy te wypowiedzi stanowią credo pańskiej twórczości?**

– I tak, i nie. Zgadzam się, że pisarz to sędzia sędziów. Wiwisekcji jednak nie dokonuję na sobie. Biorę na warsztat jakieś zdarzenie, jakiś postępek kogoś konkretnego i usiłuję dowiercić się prawdziwych motywacji. Następnie taki przypadek, już przeze mnie zbadany, opisuję.

● **Słowa te nabierają innego znaczenia dzisiaj, po opublikowaniu dwóch najgłośniejszych pana powieści: „Uwodziciel" i „Raz w roku w Skiroławkach". W obu tych utworach pojawiają się motywy występujące już wcześniej, tyle, że nie w tak dużym natężeniu. Czy wiwisekcja nie zmieniła się tu w skrajny, skandalizujący ekshibicjonizm?**

– Czy można mówić o ekshibicjonizmie, skoro nie opisuję siebie? Młody pisarz, jeśli chce wejść na rynek wydawniczy, musi, chce czy nie chce, trzymać się w miarę pewnych tradycji literackich. Ale przez cały czas trwa w nim bunt, że nie dają mu powiedzieć pełnej prawdy o człowieku, tylko pół-prawdy. Gdy pojąłem, że nic już nie zagrozi mojej egzystencji i sławie, postanowiłem

4



Podobne sytuacje może przeżyć każdy

„Niesamowity dwór" Janusza Kidawy

3

mówić całą prawdę o człowieku. „Uwodziciela" wysłałem do trzech wydawnictw, skąd mi go z oburzeniem zwrócono. Przebił się na rynek czytelniczy tylko dzięki temu, że byłem już uznanym pisarzem. Żadnemu debiutantowi nie pozwolono by w naszym kraju wydrukować „Uwodziciela", że nie wspomnę o „Skiroławkach".

● **Powieść „Raz w roku w Skiroławkach" wywołała – głównie ze względu na rozbudowaną płaszczyznę erotyczną – burzliwą dyskusję. Pan niejednokrotnie zabierał w niej głos, broniąc książki i siebie jako twórcy. Przyznam, że nie jestem zwolennikiem tego typu wystąpień. Dzieło powinno bronić się samo. Jeśli towarzyszą mu dodatkowe autorskie komentarze i wyjaśnienia, źle to świadczy o nośności i randze utworu.**

– O randze i nośności utworu świadczy nie to, jak zachowuje się prywatnie pisarz, ale czy traci czy zyskuje czytelników. Dla przykładu: utarło się, że pisarz powinien być skromny i nie oddawać policzków. Niby dlaczego? Skromna powinna być zakonnica, nie oddawał policzków Chrystus. A ja nie jestem skromny i policzki oddaję. Skoro w moich książkach nieustannie łamię rozmaite tabu, to może pora złamać i tabu pogardliwego milczenia? Skąd pan zresztą wie, co powinien robić pisarz? Może właśnie należy tłumaczyć swój utwór, pomagać go zrozumieć w sposób właściwy. To, że ktoś czegoś przede mną nie robił, nie jest dla mnie żadnym argumentem, a przeciwnie, właśnie zachęca mnie, abym czynił na odwrót. A teraz już serio: w dawnych latach atak felietonisty wielkonakładowego czasopisma był równoznaczny z wyrokiem cywilnej śmierci na książkę i pisarza, ponieważ także administracja liczyła się z taką sytuacją. Dużo takich „śmierci" mamy za sobą i mogę pokazać palcem tych liberalnych dziś panów, którzy te wyroki wydawali. Spróbowali tego samego ze mną. Pomylili się jednak w czasie. Mamy nową sytuację. Pisarz może od wyroku cywilnej śmierci odwołać się do opinii społecznej czy to przez inne czasopismo czy też przez telewizję. Ostateczny wyrok wydaje więc opinia społeczna, czyli czytelnik. Czy to się panu nie podoba? Czy tęskni pan do czasów, w których czyjś felieton skończyłby pańską karierę w „Filmie"?

● **Problemy erotyczne były zawsze znaczącą sprawą w pana powieściach, że przypomnę choćby „Podniesienie" czy znowu „Sumienie". W „Skiroławkach" sfera tzw. życia intymnego osiągnęła nie tylko rzadko spotykaną u nas intensywność, ale stała się absolutem, jedynym właściwie kluczem do odkrycia prawdy o kondycji człowieka i elementem determinującym jego osobowość. To przekonanie, czy zabieg spektakularny?**

– Nie wydaje mi się, aby pan czytał „Skiroławki". Nie jest prawdą, że bohaterowie „Skiroławek" są wyłącznie zdeterminowani przez swoją biologię. W równym stopniu motywy ich zachowań odnajdzie pan w historii, w ich losach uwarunkowanych przez politykę, wojnę, lata powojenne. Czy malarz Porwasz dlatego hoduje jaskółkę, że ma na nią chęć erotyczną? Czy Zygfryd Malawka dlatego broni siekierą słoika ze starymi fotografiami, że są to fotografie pornograficzne? Czy dlatego doktor Niegłowicz zabija zboczeńca, że on go podnieca seksualnie, czy też działa pod wpływem imperatywu kategorycznego, zasad moralnych, które wyznaje. Mógłbym tak cytować w nieskończoność, ale jeśli komuś tę książkę przesłonił goły zad Widłągowej, to nic na to nie poradzę. Krytycy to idioci. Najważniejszym problemem książki jest rozziew między prawem i poczuciem sprawiedliwości, fakt samosądu dokonanego na Pasemce czyli problem etyczny. Czy ktoś w ogóle zwrócił na tę sprawę uwagę? Nie. Tylko goły zad Widłągowej.

● **Jak ocenia pan sposób traktowania erotyki w polskim kinie?**

– Źle oceniam sposób traktowania erotyki w polskim kinie. Erotyka nie może służyć tylko do epatowania. Jest wówczas nudna. Ona musi być elementem dramaturgicznym, zwalniającym lub popychającym akcję, dającym nam jeszcze jeden klucz do zrozumienia postępowania bohatera. Nie wolno bohaterów w sztuce kłaść do łóżka, ot tak sobie, jako przerywnik. Taki akt w filmie musi coś znaczyć, albo demaskować bohatera lub bohaterkę albo też odkrywać ich od nowej strony. Oto, na przykład, wspaniały heros superman. Idzie do łóżka i widzimy go jako nieudacznika, galaretę. Tylko wtedy taki łóżkowy „seans" ma sens.

● **W „Uwodzicielu" doszły do głosu motywy autotematyczne. Czy to sposób na współczesną sztukę – literaturę, film?**

– „Uwodziciel" jest kluczem do zrozumienia „Skiroławek". W naszej sztuce i krytyce panuje w dalszym ciągu swoisty socrealizm, traktowanie człowieka wyłącznie w kategoriach klasowych, społecznych, politycznych. To uwarunkowania społeczne i polityczne mają rzekomo decydować o jego losie. Zapomina się, że istnieje coś takiego jak biologia, uwarunkowania genetyczne itd., itp. Cała twórczość współczesna jest anachroniczna, ponieważ nie uwzględnia nowych narzędzi poznania człowieka. O tym, że jakiś człowiek zajmuje się, na przykład, polityką, decyduje w takim samym stopniu jego kod genetyczny, co społeczne uwarunkowania. Można dwie osoby wychować w takich samych warunkach społecznych i klasowych, a każda z nich będzie postępować inaczej. Jeżeli pisarz lub filmowiec o tym zapomina, jest dzisiaj już tylko żałosnym głupcem.

● **Olbrzymią popularność wśród młodzieży zdobył cykl powieści o panu Samochodziku. Co sprawiło, że na młodzieżowego bohatera wybrał pan dorosłego człowieka?**

– W tym czasie panowała w krytyce teoria, że dla robotników trzeba pisać o robotnikach z robotniczymi bohaterami, dla chłopów o chłopach, dla dzieci o dzieciach. Postanowiłem, wzorem Verne'a, wprowadzić bohatera dorosłego. Uczyniłem to zresztą zgodnie z wiedzą, że dziecko i młodzież to po prostu zapowiedź człowieka dorosłego, któremu ono bacznie się przygląda, ponieważ wie, że nieuchronnie stanie się dorosłe. Krytycy mieli o to do mnie pretensje, ale to zwyczajna dla mnie rzecz. Oni zawsze się mylą. Od wieków. I to jest właśnie takie cudowne...

● **Obecnie Janusz Kidawa realizuje film według „Niesamowitego dworu". Po raz trzeci więc pan Samochodzik zaistnieje na ekranie. Czy ma on jeszcze rację bytu? Czy obok tak popularnych produkcji i bohaterów Spielberga i Lucasa nie będzie wydawał się anachronizmem?**

– Nie znam utworów Lucasa, natomiast znam Spielberga. Otóż to, co się dzieje u niego na ekranie, jest zbyt fantastyczne, nierealne, aby widz mógł się identyfikować z bohaterem i sytuacją. Co najwyżej następuje u niego proces rekompensaty. Barwna i nieprawdopodobna akcja na ekranie rekompensuje mu szarość i monotonię własnego życia. Równie ważny jest jednak w przypadku młodzieży problem „identyfikacji". Trudno malcowi identyfikować się z bohaterami Spielberga, ale łatwo z bohaterami Samochodzika, ponieważ oni działają w realnych sytuacjach, takich jakie może przeżyć każdy. Znam psychologię rozwojową dziecka. Nikt nie identyfikuje się z bohaterami MacLeana, natomiast wielu czytelników odwiedza mnie mówiąc, że chcieliby przeżyć przygody podobne do tych, jakie ma pan Samochodzik i wierzą, że coś podobnego spotka ich w życiu. No cóż, cała sprawa polega na tym, że ja napisałem powieść „Niesamowity dwór", a Janusz Kidawa robi film pod tym samym tytułem. Ja odpowiadam za książkę, on za film.

● **Kilkakrotnie współpracował pan z kinem jako scenarzysta. Jak,**

zdaniem pana, przedstawia się relacja między dwiema najpopularniejszymi dziedzinami sztuki: kinem i literaturą?

– Nie jestem przygotowany intelektualnie do odpowiedzi na takie pytanie.

● Od pewnego czasu obserwujemy w kulturze ważne zjawisko – ekspansję wideo. To jeszcze jedna z przyczyn spadku zainteresowania literaturą. Czy film może kiedykolwiek ją zastąpić?

– Nie widzę spadku zainteresowania literaturą. Maleje tylko zainteresowanie literaturą anachroniczną, owymi socrealistycznymi „arcydziełami", jak to określiłem. Marksiści głoszą tezę o nieustannej walce „nowego" ze „starym". Obserwujemy agonię „starego", a „nowe" święci triumfy. Wideo nie ma z tym nic wspólnego.

● Nazwał pan siebie „twórcą odrzuconym". Wiele osób uważa pana za człowieka sukcesu. Co jest dla pana jego miarą?

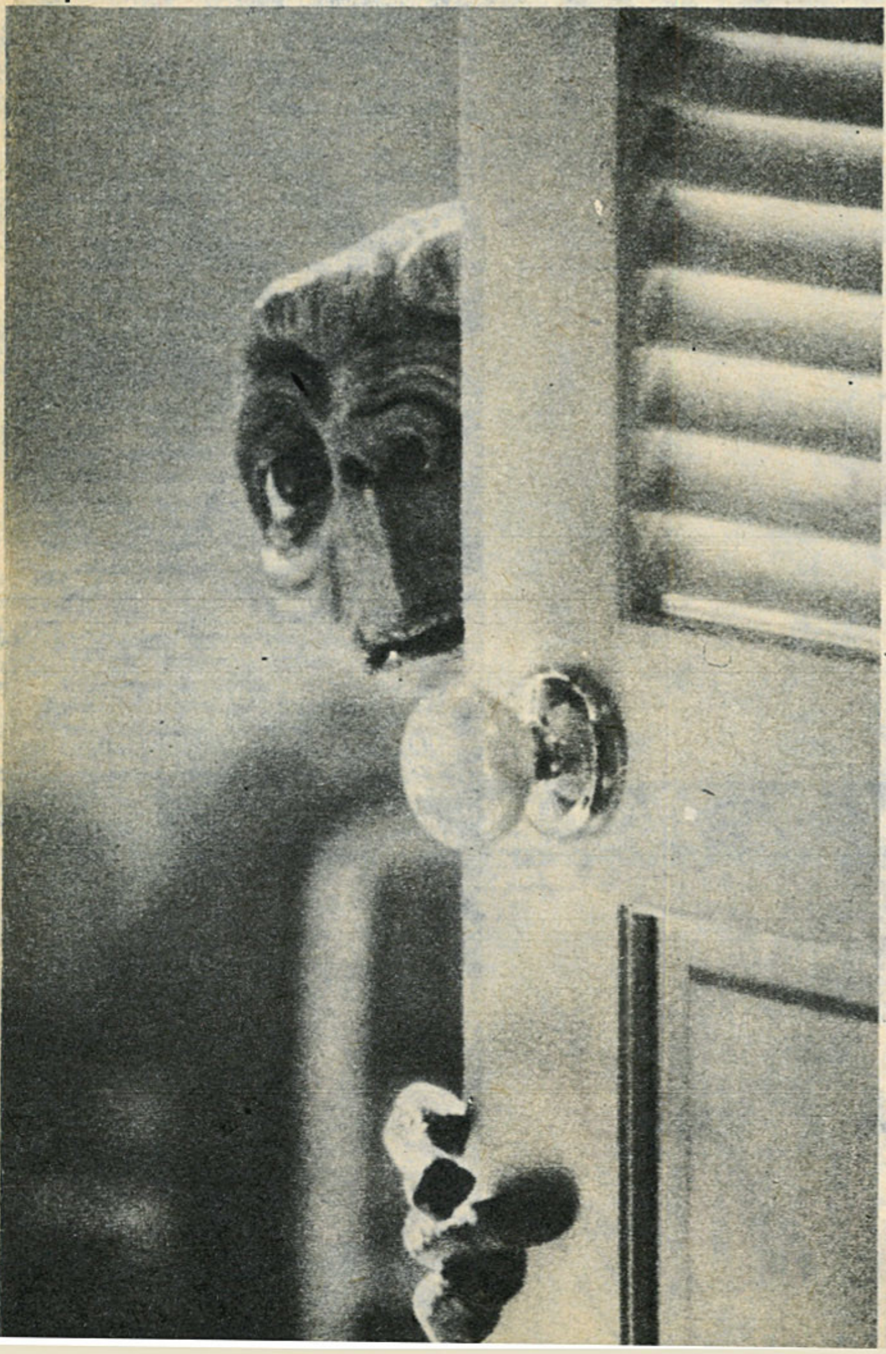
– Jeśli przyjmiemy założenie, że nasi krytycy literaccy są uwikłani wciąż w socrealistyczne spojrzenie na literaturę i jej bohatera jako istotę wyłącznie społeczną, to ja ze swoją koncepcją istoty biologiczno-społecznej muszę być twórcą odrzuconym. Tak się jednak składa, że społeczeństwo nasze, w coraz większym stopniu wykształcone, przyjmuje światopogląd podobny do mojego. Nasze społeczeństwo chce nie tylko nowoczesnych samochodów, ale i nowoczesnej literatury. Stąd też niezrozumiała dla krytyków ogromna akceptacja czytelników. Moje próby, aby zburzyć mur między humanistyką a przyrodoznawstwem, spotykają się z ogólną aprobatą ludzi w naszym kraju. To odrzucenie jest więc jednocześnie miarą mojego sukcesu. Im bardziej będę odrzucony przez kręgi kołtuńskie, tym większy będzie mój sukces. Jeśli zaakceptuje mnie kołtun ze swoim pruderyjno-faryzeuszowskim spojrzeniem na świat – zginę jako pisarz. Chciałbym dodać, że wkrótce ukaże się książka Marii Kornatowskiej „Eros i film". Otrzymałem jej egzemplarz sygnalny. Ta książka jest przykładem, że jednak już niektórzy krytycy filmowi przyjmują nową koncepcję człowieka i dają jej niezwykle ciekawą psychoanalityczną wykładnię. Tak więc jestem optymistą: nowe zwycięży.

● Nad czym pan obecnie pracuje?

– Piszę serial powieściowy pt. „Dagome iudex" o tym, jak na sto lat przed Mieszkiem I kształtowało się państwo polskie. Pragnę złamać jeszcze jedno tabu, które głosi, że dzieje Polski zaczynają się wraz z aktem chrztu. Tymczasem Chrzest Polski był tylko bardzo ważnym epizodem w kształtowaniu się naszej państwowości. Ważnym, ale nie najważniejszym. Z mroku dziejów Polska przystąpiła do chrztu już jako mocny i ukształtowany twór państwowy. Kto to zrobił i w jaki sposób – to temat mojej pracy. Będzie w niej wiele przygód, erotyki, obyczajowości, a także problemów władzy oraz próba psychoanalitycznej diagnozy tego, co nazywa się „duszą" narodu.

Rozmawiał
MACIEJ MANIEWSKI

Zbyt fantastyczne, by widz mógł się identyfikować **„E.T." Stevena Spielberga**



FILM KRÓTKI I OKOLICE

Życie kulturalne i towarzyskie

Zygmunt Kałużyński ogłosił w „Polityce" prywatny bojkot „Życia Literackiego". „Życie Literackie" straciło Czytelnika. Przypomina mi się list Szkota do redakcji angielskiej gazety: „Jeśli nie przestaniecie zamieszczać głupich dowcipów o skąpstwie Szkotów, przestanę pożyczać gazetę od przyjaciela i stracicie czytelnika". Ciekawe, kto dotychczas pożyczał Kałużyńskiemu „Życie Literackie".

* * *

Stefan Szwakopf zrealizował w Studiu Miniatur Filmowych film animowany „Plan ogólny". W planie ogólnym mieści się wizerunek miasta, dużego miasta, pełnego wysokich domów i dymiących kominów wielkich fabryk. Ludzie, jak mróweczki, rozłażą się po terenach przemysłowych. Wre twarda robota we wnętrzu wielkiej huty. Płyną pociągi pełne węgla i rudy. Chyba tak. Aby uzyskać stal i żelazo potrzebna jest ruda, węgiel i huta. Znowu maleńcy ludzie – wszak to plan ogólny – tłoczą się przy bramach fabrycznych a nad nimi rozkwitają pokojowe transparenty – Peace, Pax, Paix. Z hut i fabryk wypływają pociągi pełne rakiet, bomb i czołgów. To są sprzęty niezbędne do umeblowania światowego pokoju.

Jeszcze mam w uszach odliczanie, od dziesięciu do jedynki; żeby nie było nieporozumień – w języku angielskim. Do zera tylko jeden krok, jedna decyzja, może jedna pomyłka.

Aby ogłosić pełną listę polskich twórców filmu krótkiego, którzy podjęli się swojej prywatnej i artystycznej walki o pokój, trzeba by było przez długie dni czerpać ze źródeł i studiować dokumenty: Oraczewska, Dembowski, Kiwerski, Warchał i inni. Teraz Stefan Szwakopf. Ich filmy nie są robione na zlecenie, na zamówienie, na chwałę oficjalnej propagandy. Powstały z wewnętrznej potrzeby, z własnych przemyśleń, z tej cholernej szarpaniny, z obawy przed jutrem...

* * *

W „Kulturze" przerażający reportaż Zbigniewa Banacha. „Czy posłowie wygrają?":

„Rubieże bitwy przeciw zatrutemu powietrzu przesuwają się. Linia frontu przechodzi także przez twoje mieszkanie". Reportaż dotyczy trucizn budowlanych: „Z trucizn budowlanych najczęściej mówi się o trzech substancjach: formaldehydzie, azbeście oraz radioaktywnym gazie radonie. Szokujące dla wielu ludzi jest to, że rozmiarów zagrożenia nie są w stanie dokładnie określić nawet fachowcy, bowiem powietrze w mieszkaniach może zawierać setki różnorodnych substancji gazowych i pyłów zagrażających naszemu zdrowiu".

Publicysta nie poszukuje sensacji w wybranym temacie. Ta sensacja przeniesie się potem do przychodni lekarskich i szpitali i znowu będziemy narzekać na brak kompetencji bezradnej medycyny.

* * *

W „Życiu Literackim" list z Warszawy o brudzie. Wszystko prawda. W „Tygodniku Kulturalnym" felieton Tyma „Zastana rzeczywistość" o brudzie, ubikacjach i też trujących lenteksem, azbestem, chemolakiem i winylem domach. Jeszcze przebrzmiewają tu echa listopadowej akcji Marka Kotańskiego dotyczącej dnia czystości sracza polskiego. W listach do redakcji różnych skarżą się czytelnicy na brak węgla, na system przydziałów i niemożność ich zrealizowania. Ale postacią najważniejszą w życiu publicznym późnej jesieni jest naprawdę Kotański – łańcuch czystych serc, naszyjnik z czystych muszli klozetowych, i sernik zamiast makowca. To jest jakiś program. Ale gwiazda Kotańskiego zblednie w okresie świątecznym i noworocznym, kiedy z ekranów telewizyjnych buchnie czar Kiepury, błyśnie w „Potopie" polska szabla, pojawi się znów „Wielki Gatsby", powróci Olbrychski z brodą i bez brody. I znowu pełno Kaczyńskiego – w telewizorze i w lodówce i w puszce z sardynkami. To też jakiś program. Bogusław Kaczyński jest zdolny przekształcić cały kraj w ogromną operę, w jeden wielki i wspaniały Straszny Dwór.

* * *

Nad „Wielkim Gatsbym" tak się kiedyś, jeszcze w 1975 roku, znęcał Jerzy Niecikowski: „Mówcie co chcecie, moda nie moda, retro nie retro. »Wielki Gatsby« pana Jacka Claytona to przede wszystkim popis snobizmu i złego smaku". Wybrzydza Niecikowski na pałac Gatsby'ego, na stiuki, plafony i inkrustacje i kpi z dorobkiewicza i chce „konać ze śmiechu i wyć z rozpaczy nad notoryczną głupotą twórcy". A przecież Wielki Gatsby nawet w tym filmowym wcieleniu to nic innego, niż kolejna bajka o złotej karocy. A złota karoca z marzeń może wyglądać na różne sposoby i zgodnie z gustem marzyciela.

* * *

W „Życiu Literackim" wywiad z Krystyną Jandą przeprowadza Urszula Biełous. Obie panie rozmawiają ze sobą jak kobieta z kobietą. Krystyna Janda odkrywa najgłębsze pokłady swojej duszy, zrywa siódmą zasłonę.

„Tak, mam fantastyczny samochód, w nim zapach drogich perfum, gra Mozart, ja w szpilkach z wężowej skóry, w szafie cztery futra, ja w tej złotej klatce żyję, zupełnie nieprawdziwej, którą sama sobie uszykowałam. Ja to kocham. Po prostu uwielbiam luksus. (...) Rozumiem każdą robotnicę, każdą kobietę rozumiem. Tylko dlatego, że ją rozumiem, to jej współczuję i myślę, że potrafię ją zagrać..."

* * *

1 stycznia wieczorem telewizja pokazała „Dyrygenta" Andrzeja Wajdy z Krystyną Jandą. Ona rzeczywiście budzi niepokój, przy niej nie można odpocząć ani chwili. Nie daje nikomu szans – ani widzom, ani partnerom.

Kiedy oglądam na ekranie Krystynę Jandę, mimo woli zaczynam odliczać, w języku polskim.

...Dziesięć, dziewięć, osiem, siedem, sześć, pięć, cztery, trzy, dwa, jeden, jeden, jeden...

Arcitenens

ŚLAD CZASU

O realizacji filmu Krzysztofa Wierzbiańskiego „Cyrk odjeżdża”

Zdzisław Szymborski

Cyrkowy namiot rozbity w okolicy starej rzeźni na warszawskiej Pradze, szaroniebieskie wozy, zabrudzone napisy „Przejścia nie ma”. Wszystko to grzęźnie w błocie. Czy jesienna listopadowa pogoda nie kłóci się z romantyczną atmosferą areny?

Ale tak ma być. Skończyła się wojna, do zburzonego miasta wracają ludzie. Przedwojenni cyrkowcy zakładają pierwszy cyrk. Taki jak dawniej, może trochę uboższy, skromniejszy, ale artyści będą w nim najlepsi.

Scenariusz do filmu „Cyrk odjeżdża”, autorstwa Jerzego Gierałtowskiego, powstał na podstawie powieści Mariana Promińskiego „Cyrk przyjechał”, wydanej w 1953 roku. W ówczesnej literaturze panował niepodzielnie socrealizm.

– *Nie ma się czego obawiać* – mówi reżyser – *socrealizm „wyparował” ze scenariusza, pozostał ślad epoki. Robię ten film dlatego, że jest wyraźnie osadzony w czasie dla naszego kraju decydującym. Zależy mi na pokazaniu tła społecznego chociaż niektóre problemy przestały być aktualne.*

Głównym bohaterem jest treser dzikich zwierząt – w języku cyrkowym dompter. Kossakowski (Marian Kociniak) pochodzi ze starej, cyrkowej rodziny. W czasie wojny prowadził wesołe miasteczko. Po wyzwoleniu organizuje cyrk. Dompter nie wyobraża sobie innego życia. Mówią o nim, że miewa romanse z Zosią, Jolą, Haliną, a nawet z córką przyjaciela Wiesią. Niewiele w tym prawdy. Kossakowski jest po prostu otwarty, przyjacielski, opiekuńczy. Za Wiesię czuje się odpowiedzialny od czasu, gdy niedźwiedź rozszarpał jej ojca. Kocha cyrk, zawsze traktował go jak dom rodzinny. Młodzi uważają domptera za swego mistrza.

Wiesia Winczewska (Sylwia Wysocka) jest akrobatką, nie potrafi jednak pogodzić się z tułaczym życiem cyrkowca. Sukcesy na arenie nie sprawiają jej prawdziwej radości. Kiedy zdecyduje się odejść, nikt nie zdoła jej zatrzymać, nawet Kossakowski obietnicą małżeństwa. Dziewczyna zapyta go: „A ile lat będziesz mnie kochał? Dwa, dwa i pół?” Zanim odjedzie cyrk, Wiesia opuści przyjaciół i pozostanie w mieście.

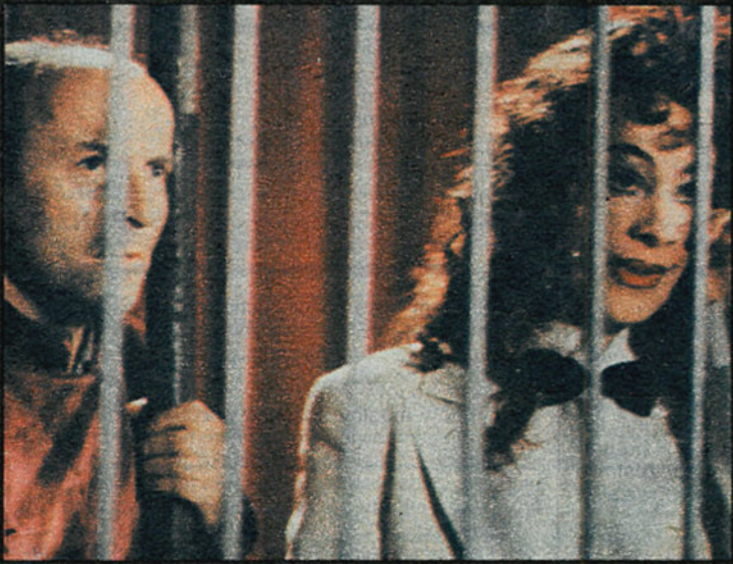
Halina Zasławska (Małgorzata Potocka) dawniej występowała w balecie, odnosiła sukcesy na scenie teatralnej. Teraz kieruje zespołem niezbyt zdolnych tancerek. Ta praca nie daje jej pełnej satysfakcji. Szuka in-

Małgorzata Potocka, Agnieszka Robótka, Agnieszka Lisiecka i Marzena Myszkowiak

Marian Kociniak

Reż. Krzysztof Wierzbiański i operator Jacek Petrycki

Krzysztof Janczak, Wanda Wróblewska, Agnieszka Robótka, Marzena Myszkowiak, Anna Gawin i Agnieszka Lisiecka



Marek Kępiński i Krystyna Wolańska

Agnieszka Robótka

Jerzy Winnicki

nego zajęcia w cyrku. Zaprzyjaźnia się z Kossakowskim, pragnie u jego boku nauczyć się karmienia i tresury lwów.

Jola (Krystyna Wolańska) jest prezenterką. Czeka na powrót męża. Wierzy, że ojciec jej córeczki żyje i któregoś dnia powróci do cyrku.

Szantroch (Alfred Małecki) to doskonały żongler. Jest Ślązakiem, niektórzy członkowie zespołu podejrzewają go o kolaborację z okupantem.

Przez długie wieki istotą areny było zagrożenie życia cyrkowca. Jego śmierć wzbudzała emocje widowni. Po wojnie następuje radykalna zmiana w pojmowaniu sztuki cyrkowej.

Do cyrku przysłano nowego dyrektora. Ma on niewiele wspólnego z tą specyficzną sztuką, wygląda raczej na urzędnika i służbistę. Zespół nie wita go entuzjastycznie. Współpraca zaczyna się od zebrania. Grupa aktorów siedzi na widowni, przy stoliku, koło loży honorowej, zasiadł nowy dyrektor – Kotela (Aleksander Fabisiak).

– Proszę koleżeństwa, zebrałem was wszystkich, żeby was zapoznać z nowymi przepisami. Chciałem powiedzieć, że to jest cyrk państwowy, jesteśmy pracownikami państwowymi. W cyrku najważniejsze jest bezpieczeństwo i higiena pracy...

– Co wam tak wesoło, kolego?

Klown Esmeraldo (Krzysztof Litwin) wybucha śmiechem.

– Bo mi się przypomniało, panie dyrektorze, jak pewna kobieta mawiała do swojego synka, co był lotnikiem: „Jak już musisz latać, to lataj nisko i powoli".

Nowy dyrektor zdecydowanie rozprawi się z pojęciem „mistrza". „Na adeptów sztuki cyrkowej czeka szkoła z internatem i grono doświadczonych pedagogów" – powie. Zespół nie zaakceptuje Koteli, natomiast przylgną do niego wszelkiej maści karierowicze. Chamroń (Adam Ferency) trzyma się nowego szefa. Ma jasno sprecyzowany plan – też chce zostać dyrektorem. I, nie przebierając w środkach, osiągnie swój cel. Kamilka (Agnieszka Robótka) jest średniej klasy tancerką. Kiedy dla kariery wyjdzie za mąż za Chamronia, natychmiast zmieni się jej stosunek do kolegów. Celem Kamilki jest poprowadzenie zespołu tancerek.

– Jedno jest pewne – mówi Kossakowski – dawny cyrk się skończył, jaki będzie ten nowy, nie wiem.

GRAŻYNA STRYSZOWSKA

Zdjęcia
ROMAN SUMIK

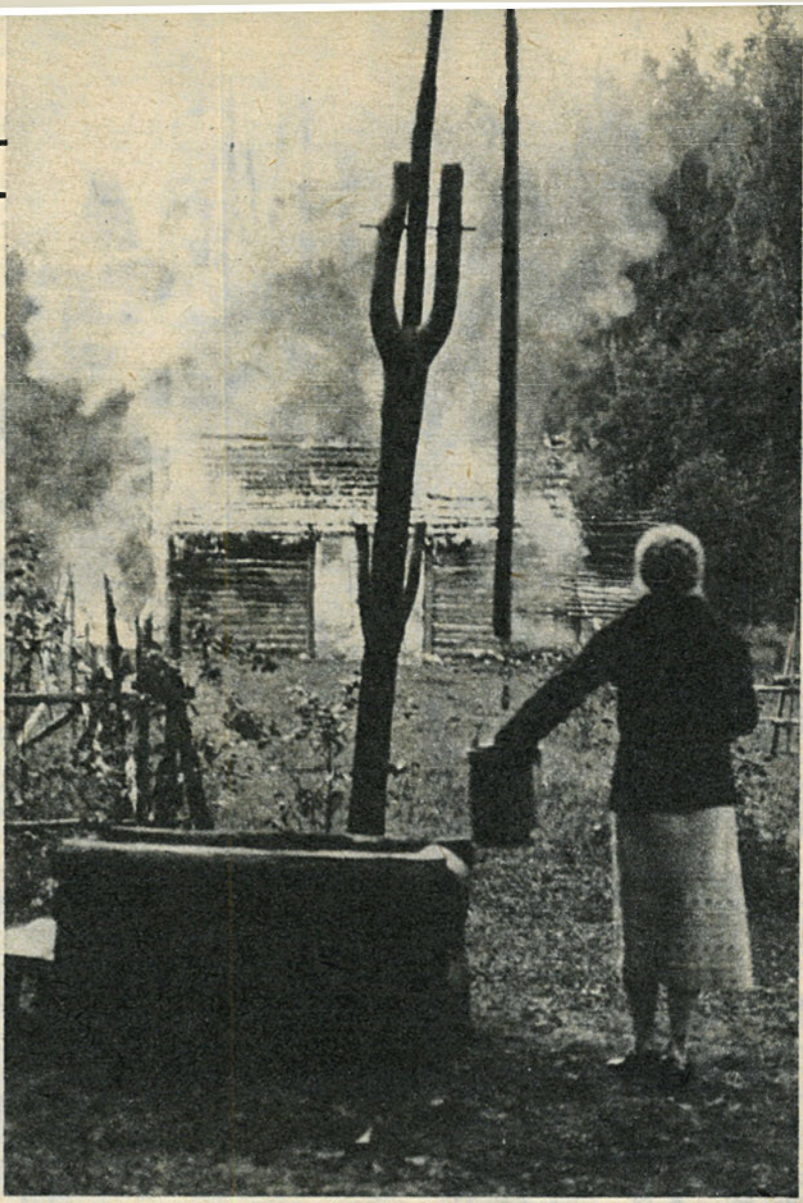
Reżyseria: Krzysztof Wierzbiański, II reż. Zdzisław Szymborski i Jerzy Moniak. Scenariusz: Jerzy Gierałtowski. Zdjęcia: Jacek Petrycki. Dźwięk: Grażyna Niwińska. Scenografia: Tadeusz Kosarewicz. Kostiumy: Dorota Malicka. Muzyka: Zbigniew Raj. Kierownik produkcji (Zespół „Kadr"): Stanisław Rudowicz.

TELEKINO

Strasti po Andriju

ZWIERCIADŁO

ZIERKAŁO. Reżyseria: Andriej Tarkowski. Wykonawcy: Margarita Tieriechowa, Oleg Jankowski, Igor Danilcew, Ałła Demidowa, Lidia Tarkowska, Anatolij Sołonicyn i inni. ZSRR 1975 r.



Cicho, niemal niepostrzeżenie odszedł artysta-myśliciel medytujący nad najtrudniejszymi – bo najprostszymi – pytaniami, jakie stawia sobie współczesny człowiek. Pozostała pustka, której rozmiarów jeszcze nie potrafimy ocenić. Dzieło 25 lat aktywnego, twórczego życia Andrieja Tarkowskiego jest nader skromne ilościowo: zaledwie osiem filmów! Ale nie ma wśród nich nieważnego, aczkolwiek nie wszystkie jednako naznaczyła charyzma jego geniuszu. Co najmniej trzy są arcydziełami, na zawsze wpisanymi w dorobek XX wieku: „Dziecko wojny", „Andriej Rublow" i „Ofiara".

Po raz pierwszy od śmierci Andrieja Tarkowskiego TVP zaprezentuje w swym „Kinie studyjnym" programu II jeden z filmów tego artysty. Będzie to „Zwierciadło" z 1975 r., dzieło które zapoczątkowało najbardziej osobisty nurt w twórczości Tarkowskiego, ukoronowany „Ofiarą". Wyświetlane w polskich kinach w 1980 r. „Zwierciadło" nie wywołało właściwego rezonansu. Epoka nie sprzyjała sciszonym, intymnym medytacjom. A jest to utwór ważny i aktualny zawsze.

W najbardziej upraszczającym skrócie można określić „Zwierciadło" jako całkowicie osobisty i subiektywny obrachunek artysty z własnym życiem i ze sztuką, przeprowadzony środkami najprostszymi, choć niezwykle zróżnicowanymi – od kadrów dokumentalnych kronik, po ulotne, poetyckie sekwencje jak ze snu – obrachunkiem przeprowadzonym dla samego siebie, ale także dla każdego z nas, któremu w ten sposób otwarto drogę do poznania, jak powstaje sztuka i dlaczego jest czymś tak ważnym.

Tworzywem, którym posłużył się Tarkowski, są dzieje jego własnej rodziny – ojca poety, Arseniusza Tarkowskiego, którego wiersze rozbrzmiewają spoza kadru i matki opiekującej się małym Andriejem podczas wojny. Rodzice rozeszli się i film ujawnia głębokość szoku, jakim była dla dziecka ta tragedia. Wraca tu motyw milczenia – niemoty – jako protestu przeciw złu, któremu nie można zaradzić: pełne buntu milczenie małego Iwana z „Dziecka wojny", pełne rezygnacji milczenie mnicha Rublowa. Tym razem milczenie to zostaje przełamane, pamięć uwolniona od koszmaru wspomnień, egzorcyzmy przeszłości zakończone. Kontrast radosnych scen dzieciństwa z późniejszym koszmarem lat wojny i duszną grozą czasów stalinowskich osadza losy artysty w kontekście historii, nadaje filmowi wymiar uniwersalny. Wiosenna ulewa przemywa w finale gęsty, mroczny las otaczający dom rodzinny artysty. Otwiera się widok kwiecistej łąki, przez którą prowadzi droga aż ku odległemu horyzontowi...

Motyw drogi także często pojawia się w filmach Tarkowskiego. Ostatnie kadry „Ofiary": piaszczystą drogą prowadzącą donikąd idzie z mozołem dziecko, dźwigając kubełek wody, by podlać martwe drzewo. W jednej z najpiękniejszych sekwencji „Andrieja Rublowa" zwiniętą w zygzak drogą pnie się mozolnie w górę pasyjna procesja z krzyżem, a głos Rublowa czyta spoza kadru przepojony mistyczną tęsknotą stary cerkiewny tekst. Sekwencję tę zatytułował Tarkowski „Strasti po Andriju". Pasja według Andrzeja. W tym przypadku chodziło oczywiście o Rublowa. Ale dziś, gdy Tarkowskiego nie ma już wśród nas, gdy odszedł definitywnie i na zawsze, sądzę że właśnie w ten sposób można podsumować całą jego twórczość. Te wszystkie osiem filmów: „Mały marzyciel", „Dziecko wojny", „Andriej Rublow", „Solaris", „Zwierciadło", „Stalker", „Nostalgia" i „Ofiara" – to osiem części medytacji nad życiem ludzi drugiej połowy XX wieku, filozoficzno-moralny poemat – Pasja według Andrzeja.

OSKAR SOBAŃSKI

TELEKINO

Walka o duszę Hansa Castorpa

CZARODZIEJSKA GÓRA

DER ZAUBERBERG. Reżyseria: Hans W.Geissendörfer. Wykonawcy: Christoph Eichhorn, Flavio Bucci, Charles Aznavour, Marie-France Pisier, Hans Christian Blech i inni; RFN-Francja, 1982 r.

Każda telewizyjna premiera utworu opartego na literackiej klasyce światowej warta jest specjalnego odnotowania, zwłaszcza gdy ta ekranizacja wykonana jest z poczuciem odpowiedzialności i wiernie oddaje myśl oryginału. Wybitnym osiągnięciem w tej dziedzinie jest telewizyjna wersja „Czarodziejskiej góry" Tomasza Manna, którą wkrótce zobaczymy w II programie TVP. Pomyślana jako film dwuczęściowy, zostanie wyświetlona w czterech odcinkach. Film powstał w 1982 r. w reżyserii Hansa W.Geissendörfera.

Wydana w 1924 r. po wielu latach pracy „Czarodziejska góra" (Der Zauberberg) jest w dorobku Tomasza Manna utworem jeśli nie najwybitniejszym, to na pewno najszerzej znanym. Nieco zapomniana (do snobistycznych cnót należy dziś demonstrowanie „pogardy" dla rzekomo martwej i przebrzmiałej powieści jako takiej) pozostaje niedościgłym przykładem analizy psychologicznej i umiejętności posłużenia się indywidualnymi losami ludzi dla zilustrowania wielkich procesów socjo-politycznych.

Mann namalował w „Czarodziejskiej górze" obraz śmiertelnie chorej Europy w przededniu I wojny światowej, wybierając jako symboliczne tło luksusowe sanatorium w Alpach Szwajcarskich, gdzie choroba – prawdziwa lub wyimaginowana – gromadzi międzynarodowy zespół przedstawicieli różnych środowisk, w latach 1907–1914 reprezentatywnych dla kół opiniodawczych i kulturotwórczych Europy, traktowanej wciąż jeszcze jako jedność. Reprezentują oni różnorodne stadia gruźlicy, wówczas choroby przeważnie nieuleczalnej, a jednocześnie dekadencji, czy degeneracji duchowej. Apatia i bezsilność, typowa dla odciętych od świata w sztucznym świecie sanatorium, jest obrazem bezsilności duchowej przeżytego, wyczerpanego społeczeństwa mieszczańskiej Europy, której grozi nieuchronna zagłada.

W takie środowisko przybywa młody Hans Castorp, jedyny który mógłby dokonać w życiu czegoś twórczego, wnieść powiew odrodzenia; nie na darmo jest inżynierem, uosabia mieszczańską wiarę w naukę 1 technikę. Hans jest niezapisaną kartą; o to, co ją pokryje toczą zacięty bój przedstawiciele dwu sprzecznych ideologii: Włoch Settembrini, spadkobierca wielkich tradycji liberalnej demokracji mieszczańskiej i tajemniczy wychowanek jezuitów Naphta, zwolennik dyktatury i inkwizycji, opętany kultem autorytetu. Ale Castorp podlega jeszcze innym wpływom, przede wszystkim naturalnemu instynktowi i woli życia, który symbolizuje jego młodzieńcza miłość do pięknej pani Claudii Chauchat, symbolu „wiecznej kobiecości".

Walka o duszę Hansa Castorpa rozgrywa się w wirze znakomicie oddanych przez Manna epizodów, których bohaterami są poszczególni pacjenci sanatorium i rządzący wszechwładnie tym światem lekarze – radca dworu Behrens i jego asystent Krokowski. Film ukazuje ten świat w ogromną precyzją; każdy epizod ma swą osobną linię dramaturgiczną i wyrazistą pointę. Każda rola jest umiejętnie i trafnie obsadzona, aktorzy nie tworzą anonimowego tłumu, ale są w pełni zindywidualizowani. Na pierwszy plan wysuwają się młodziutki Christoph Eichhorn w roli Castorpa i jego dwaj intelektualni partnerzy: Flavio Bucci w roli Settembriniego i Charles Aznavour jako Naphta. Wspaniały kontrapunkt dla tej intelektualnej rozgrywki tworzy zmysłowa i prowokująca Marie-France Pisier jako Claudia.

(sob)

KINO

W Korczynie i Bohatyrowiczach

NAD NIEMNEM

Reżyseria: Zbigniew Kuźmiński. Wykonawcy: Iwona Pawlak, Adam Marjański, Janusz Zakrzeński, Marta Lipińska, Michał Pawlicki i inni. Polska, 1986

Dokładnie wiek mija od powstania „Nad Niemnem", powieści, o której sama autorka pisała: *praca około niej ogromna*. Ale wysiłek twórczy poprzedzony starannym studiowaniem realiów zaowocował nadzwyczajnie: w bogatym dorobku literackim Elizy Orzeszkowej „Nad Niemnem" zajmuje czołowe miejsce. Utwór będący żarliwym wykładem idei pozytywistycznych – kanonu wiary postępowych twórców epoki popowstaniowej – to także urzekający poetyckim realizmem zapis polskiej spuścizny materialnej i duchowej po klęsce w 1863 roku. W urokliwej, nasyconej słońcem scenerii nadniemeńskiego lata pomieściła pisarka portrety przedstawicieli trzech grup społecznych: arystokracji, średniego ziemiaństwa i szlachty zagrodowej konstruując fabułę tak, by mogła udźwignąć i unaocznić system przekonań społeczno-politycznych głoszonych ówcześnie przez pozytywistów; więcej – zjednać dla niego jak najszersze rzesze czytelników.

Idee te mają walor uniwersalny a zarazem są owocem własnej epoki. Więź narodowa, poczucie istnienia w ciągu historycznej tradycji miały wtedy dla Polaków, zwłaszcza na kresach wschodnich zagrożonych wynarodowieniem, znaczenie fundamentalne. Stąd ranga nadana w powieści Mogile powstańców 1863 roku, symbolowi narodowych cierpień – i legendzie o Janie i Cecylii, przekazowi o założycielach rodu Bohatyrowiczów. Oba te symbole pełnią w „Nad Niemnem" jeszcze jedną rolę: są znakiem wspólnoty, współdziałania jedynych „zdrowych" zdaniem pozytywistów klas społeczeństwa polskiego: średniego ziemiaństwa i ludu reprezentowanego w powieści przez szlachtę zagrodową. Do nich, mieszkańców dworu i zaścianka, należy według Orzeszkowej przyszłość wypełniona pracą i pielęgnowaniem narodowych tradycji, oni jedyni mają szansę urzeczywistnienia pięknych idei, które niosą nadzieję utrzymania narodowego bytu – i materialnego dobrobytu.

Czas obszedł się z marzeniami pozytywistów tak, jak zawsze czas obchodzi się z wizjami zrodzonymi z żarliwych nadziei, z utopią budowaną na gruncie idealizmu. Zakręty i nawałnice historii zburzyły piękny świat z kart powieści Orzeszkowej. Po stu latach przyglądamy mu się jak połyskującej tęczą mydlanej bańce. Schematyzm fabuły utworu, jej ilustracyjność wobec przyjętych tez, bezkompromisowy podział bohaterów na pozytywnych i negatywnych, owa dominująca motywacja ideologiczna wszelkich perypetii wydawać się muszą współczesnemu czytelnikowi anachroniczne.

Przeniesienie na ekran „Nad Niemnem" było więc zadaniem ryzykownym. Triumfujący, patetyczny niemal optymizm przesycający utwór transponowany na ekran bez historiozoficznej korekty, bez wbudowanego w filmowe tworzywo dystansu wieku groził nieuchronnym sentymentalizmem, by nie powiedzieć naiwnością. A jednak twórcy – scenarzysta Kazimierz Radowicz i reżyser Zbigniew Kuźmiński – zdecydowali się na takie właśnie potraktowanie literackiego materiału. Ekranizacji „Nad Niemnem" dokonano z pietyzmem i drobiazgową wręcz wiernością literze i ideom utworu. Zmiany wobec oryginału polegają jedynie na skondensowaniu niektórych wydarzeń w krótszym czasie, niekiedy korekcie obyczajowego szczegółu, który współczesnemu widzowi mógłby się wydać śmieszny. Przełożono też na obraz (stylizowany na powstańcze litografie Grottgera) zdarzenia z 1863 roku omawiane przez pisarkę ze względu na carską cenzurę enigmatycznie. Te sceny stanowią ramę filmu.

Decyzja o ekranizacji wiernej okazała się słuszna, a wynik stanowi swoisty hołd dla „ogromnej pracy" podjętej sto lat temu, obrazującej świat, którego urokowi trudno się oprzeć. Pomostem między dawnymi laty a współczesnością po raz kolejny okazuje się nostalgia, zaduma towarzysząca oglądaniu tego, co dawno już pozostawiliśmy za sobą w rzece czasu. Owa szczypta nostalgii okazuje się nadzwyczaj pomocna w akceptacji tej opowieści o dumnej pannie bez posagu, która odrzuciła „świetną partię" czyli propozycję małżeńską magnata, wybierając pracowite życie w zaścianku, zamiast próżniaczego w salonach.

Siłą filmu jest jego strona wizualna. Piękne zdjęcia Tomasza Tarasina przekazują urodę natury wyznaczającej rytm życia pozytywnych bohaterów utworu. Przestrzeń i kwitnąca przyroda są znakami wartości niosących optymizm i nadzieję. Ziemia i praca na niej uosabiają szanse życia i rozwoju – są kontrapunktem dla skostnienia, obumierania osób izolujących się we wnętrzach swych domów. Tę opozycję można było zaakcentować jeszcze bardziej, dokonać śmielszej próby przełożenia niedwuznacznie wartościującego postacie zamysłu Orzeszkowej. W tej materii twórcy filmu wybrali jednak rodzaj dobrotliwego zrównania bohaterów. Różyc, Emilia Korczyńska, Terenia, Kirło czy Zygmunt Korczyński, w powieści osoby kreślone często z ironicznym chłodem, a zawsze z sugestywną dezaprobatą, w filmie robią wrażenie raczej śmiesznych życiowych bankrutów niż postaci groźnych, godnych napiętnowania. Próby owego „wyrównania" człowieczeństwa są na ekranie oczywiście delikatne, wzięli na siebie to zadanie raczej aktorzy niż scenarzysta. Aktorzy zaś zagrali po mistrzowsku. Odtworzyli swe partie finezyjnie, w sposób wart zapamiętania (zwłaszcza Janusz Zakrzeński – Benedykt Korczyński). Dialogi filmu – takie było założenie twórców ekranizacji – zostały starannie przeniesione z literackiego oryginału. Ekranowy język jest więc względem współczesnego uderzająco staroświecki. Budując wizerunki swych bohaterów aktorzy fakt ten uczynili atutem. Ani razu dialogi nie brzmią sztucznie, są po prostu immanentnym składnikiem przedstawianych realiów, misternym sposobem wzbogacenia i zaprezentowania osobowości ludzi tę rzeczywistość współtworzących. To właśnie dialogi są w filmie najmocniejszym gwarantem autentyczności konstruowanego przed kamerą świata, zaświadczeniem jego charakterystycznej, niepowtarzalnej warstwy brzmieniowej, uświadamiając zarazem degradację codziennego języka, jaka dokonała się podczas stulecia. Zanikają realia – i wiedza o nich, kurczy się obszar nieskażonej cywilizacją natury, ubożeje też język – te prawdy filmowe „Nad Niemnem" unaocznia z wielką siłą.

A idee, które były zaczynem powieści, motywem wiodącym? System okazał się utopią, ale idee, na których ową utopię zbudowano, mają wymiar uniwersalny. Praca (w opozycji do egzystencji pasożytniczej), poczucie narodowej wspólnoty w tradycji i na co dzień (wobec drwiącego z „parafiańszczyzny" kosmopolityzmu), związek z ojczystą ziemią jako zapładniająca twórcza siła – to są wartości umacniające każdą zbiorowość bez względu na czas i miejs-

Poczynania i decyzje bohaterów „Nad Niemnem" prawdy te ilustrują z optymistyczną świeżością i mocą, wszystkie zdarzenia zaświadczają o ich racjonalności. Podobnie jak w powieści, także na ekranie obserwujemy dramaturgię idei, nie zdarzeń; praktyka to w filmowej narracji zwykle dość toporna i trudna do przełknięcia dla współczesnego widza przyzwyczajonego do większej samodzielności w odbiorze. A jednak oglądając „Nad Niemnem" i tę warstwę przyjmujemy z życzliwością. Może pragniemy czasem w zgiełku i kakofonii codzienności wyłowić czystą, mocną nutę nie skażonego niczym optymizmu? W końcu te wszystkie prawdy, które przyświecały Orzeszkowej w malowaniu słonecznego, pięknego, a nie istniejącego już dziś świata i w naszym są obecne, choć może trudniejsze do wyodrębnienia na pierwszy rzut oka. Choć patrzymy na ten kwitnący latem świat ze skraju jesieni, to jest przecież wciąż ten sam świat , choć Niemen płynie już tylko w naszej historii.

ELŻBIETA DOLIŃSKA

KINO

Moskwa 1941

BITWA O MOSKWĘ

BITWA ZA MOSKWU. BOJ O MOSKVU. Reżyseria: Jurij Ozierow. Wykonawcy: Michaił Uljanow, Jakow Tripolski, Aleksander Gołoborodko, Bruno Frejdlich i inni. ZSRR-CSRS, 1985.

Ten imponujących rozmiarów, dwuczęściowy film relacjonuje nie tylko tytułową, jedną z najważniejszych operacji militarnych ostatniej wojny. Opowiada on również o wcześniejszych bitwach oraz wydarzeniach politycznych, które tę historyczną batalię poprzedziły. „Bitwa o Moskwę" Jurija Ozierowa obejmuje okres od konferencji w Monachium i aneksji Czechosłowacji, poprzez wojnę w Polsce oraz późniejsze sukcesy „blitzkriegu", aż po 6 grudnia 1942 roku, kiedy to wojska radzieckie Frontów Zachodniego, Kalinińskiego i Południowo-Zachodniego przeszły do przeciwuderzenia. W utworze Ozierowa nie ma wydarzeń fikcyjnych – w tym sensie, że wszystkie sytuacje zostały zainscenizowane na podstawie bogatej literatury wspomnieniowej i historycznej. Nie ma też w tym filmie fikcyjnych postaci. Ponad dwustu (na ogólną liczbę 250) aktorów zostało poddanych dokładnej charakteryzacji według zachowanych wizerunków autentycznych osób.

Wymienione cechy upodabniają „Bitwę o Moskwę" do wcześniejszych filmów wojennych Jurija Ozierowa; powodują, iż rzecz w pewnym sensie staje się kontynuacją „Wyzwolenia" i „Żołnierzy wolności". Chronologicznie jednak „Bitwa o Moskwę" kładzie główny akcent na wydarzeniach wcześniejszych niż te, które zostały przedstawione w filmach poprzednich. Ta „odwrócona" chronologia ma zresztą swoje uzasadnienie. Podczas ostatniego pobytu w Warszawie radziecki reżyser powiedział, że znaczniejszy niż dawniej dostęp do archiwów, do utajnionych dokumentów, stworzył szansę spojrzenia na koleje Wielkiej Wojny Narodowej w szerszej perspektywie, że ponadto większa jest dziś gotowość psychiczna radzieckiej widowni do pogodzenia się z obrazem porażki w pierwszym etapie wojny. Chodzi, dodajmy, głównie o rok 1941, a więc o czas, gdy od odwrócenia szali wojny dzieliło wojska radzieckie jeszcze kilkanaście miesięcy.

Pogląd zaprezentowany przez Jurija Ozierowa bliższy jest dylematowi uczonego niż artysty. Należy także wziąć pod uwagę, że pytanie o relacje sztuki i historii wydaje się w tym przypadku bezprzedmiotowe. Ozierow indagowany o stosunek zawodowych historyków do jego utworu odpowiedział, że sam jest historykiem, tworzy dzieła historyczne. Są to co prawda utwory filmowe, ale sposób zapisu nie ma tutaj wielkiego znaczenia. *Moja twórczość* – wyjaśniał reżyser – *to historia Wielkiej Wojny Narodowej, historia według Ozierowa*. Skoro tak, to rozdział historii zatytułowany „Bitwa o Moskwę", mimo niespotykanego wprost rozmachu inscenizacyjnego, bogactwa zastosowanych środków artystycznych i technicznych, może jednak budzić wątpliwości. I nawet nie chodzi tutaj o zgodność faktów historycznych z tym, co zostało zaprezentowane na ekranie, ani też o ich interpretację. Do takiej weryfikacji nie czuję się zresztą uprawniony. Chodzi przede wszystkim o to, że opisywanie czasu wojny poprzez skonwencjonalizowane od nadużywania struktury narracyjne nie jest już dzisiaj zabiegiem najszczęśliwszym. Inaczej niż niegdyś, w o wiele wcześniejszym na przykład „Wyzwoleniu".

Nakręcone na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych czteroczęściowe „Wyzwolenie" było na owe czasy wydarzeniem wyjątkowym. Skala tego artystyczno-organizacyjnego przedsięwzięcia, odtworzenie na ekranie wielkich operacji wojennych – bitwy na Łuku Kurskim, walk na Dnieprze, na Białorusi, w Polsce czy na ulicach Berlina – przerastały wówczas wszystko, co znane nam było z ekranów w tej części Europy. Masowe sceny batalistyczne, w realizacji których Jurij Ozierow jest niewątpliwym specjalistą, były w tamtym filmie przeplecione scenami kameralnymi, rozgrywającymi się głównie w gabinetach polityków i generałów. Jednakże kolejny film wojenny Ozierowa, „Żołnierze wolności", cechujący się jeszcze większym zaangażowaniem środków, lepszą barwną taśmą i szerokim formatem, w sensie artystycznym nie wniósł niczego nowego. „Bitwa o Moskwę" powtarza po raz trzeci – z niewielkimi tylko modyfikacjami – znane wcześniej rozwiązania.

Można by abstrahować od tego ostatniego faktu lub dowodzić, że skoro w twórczości Jurija Ozierowa mamy do czynienia nieodmiennie z wykładem historycznym na temat ostatniej wojny, to i metoda wywodu powinna być we wszystkich filmach tożsama. Problem jednakże w tym, że monumentalizm, pomnikowość, cechy będące nieuchronnie wynikiem przyjętej konwencji artystycznej, z trudem dają się dostosować do obecnie opowiadanej na ekranie historii. Mam tutaj na myśli głównie pierwszą część „Bitwy o Moskwę" zatytułowaną „Agresja", która jest zdecydowanie słabsza niż stanowiący część drugą „Tajfun". Reżyser – relacjonując np. bohaterską obronę Twierdzy Brzeskiej, obronę Mohylewa czy Smoleńska – stara się oddać hołd poległym i w ten sposób jakby osłodzić gorycz porażki, którą ponoszą żołnierze walczący z reguły do końca. W kategoriach psychologicznych i moralnych jest to w pełni zrozumiałe. Ale jednocześnie reżyser staje się jakby więźniem przyjętych idei i założeń. O ileż bardziej autentyczne wydają nam się indywidualne dramaty znajdujących się w odwrocie żołnierzy, ukazane chociażby w tak skromnym i kameralnym utworze jak „Oddział" Simonowa. Nie wspomnę już o wstrząsającym „Idź i patrz" Klimowa...

Wygląda na to, że metoda Ozierowa, niezależnie nawet od jej skonwencjonalizowania, niezbyt nadaje się do prezentowania na ekranie autentycznych ludzkich porażek i dramatów. Widoczne jest to szczególnie w scenie samobójczej śmierci dowódcy, po stracie stojących na lotnisku myśliwców, których tak dotkliwy brak w powietrzu odczuwały walczące oddziały radzieckie. Widoczne jest to również w scenach takich jak śmierć legendarnej Zoi Kosmodiemianskiej. Reżyser z reguły kończy podobne epizody optymistycznym słownym komentarzem, co w sposób zasadniczy zmienia dramatyczną wymowę wcześniej zaprezentowanej sceny. Rzecz paradoksalna: czasem twórca „Bitwy o Moskwę" traci pasję historyka, kronikarza ostatniej wojny czy polityka; zwycięża w nim artysta – i właśnie wtedy miewamy do czynienia z zupełnie niezamierzonymi efektami humorystycznymi. Oto, na przykład, scena występu popularnego Zespołu Pieśni i Tańca A.W. Aleksandrowa; zespołu, który rzeczywiście docierał ze swymi pieśniami do oddziałów znajdujących się na najbardziej zagrożonych odcinkach frontu. Jurij Ozierow każe nam jednak wierzyć, że nieśmiertelna, wzruszająca pieśń „Święta Wojna" mogła w całej swej brzmieniowej okazałości przedrzeć się do uszu żołnierzy walczących w okopach – za pośrednictwem słuchawek telefonów polowych. Szkoda, że skądinąd interesujący pomysł z telefonami został wykorzystany w najmniej chyba fortunnym momencie.

Nie jest bynajmniej moim zamierzeniem wytykanie doświadczonemu reżyserowi wyłącznie słabości jego filmu. Jeśli chodzi o filmową batalistykę, realizację scen masowych z udziałem setek a nawet tysięcy statystów, to rywalizować z Ozierowem może w Związku Radzieckim bodajże tylko jeden Siergiej Bondarczuk. Jurij Ozierow, sam uczestnik ostatniej wojny, którą zakończył w stopniu majora, oddał swoje umiejętności w służbę szlachetnemu dziełu: chciał zaznajomić młodą widownię z najnowszą historią, której był bezpośrednim świadkiem i obserwatorem. Warto docenić te intencje.

Dla tych, którzy lubią filmową batalistykę, „Bitwa o Moskwę" może być utworem fascynującym, przeżyciem, o które trudno, bowiem kolosalny koszt takiej superprodukcji skutecznie hamuje aspiracje wielu innych kinematografii. Film Jurija Ozierowa przypomina także sylwetki znanych polityków i dowódców ze Stalinem, marszałkiem Żukowem i Rokossowskim na czele. Trzeba przyznać, że nie tylko reżyser, lecz także aktorzy, operatorzy, scenografowie niemało się natrudzili, aby podołać temu bardzo skomplikowanemu artystycznie i technicznie zadaniu. Warto odwołać się do przykładu pamiętnej, historycznej defilady 7 listopada 1941 roku, która odbyła się na Placu Czerwonym. Bezpośrednio po przemarszu przed trybuną umieszczoną na mauzoleum Lenina defilujące oddziały zostały przerzucone na front. Zachowały się z tamtej uroczystości kroniki filmowe, powszechnie zresztą znane, dzięki czemu możemy się przekonać, z jakim pietyzmem i dbałością o szczegóły twórcy „Bitwy o Moskwę" odtworzyli historyczne zdarzenia. Tego rodzaju scen jest w filmie Ozierowa więcej: charakteryzujących się fotograficzną wiarygodnością i wzruszających. A mimo to podczas ostatniego Zjazdu Związku Filmowców ZSRR, a także ubiegłorocznego Wszechzwiązkowego Festiwalu Filmowego w Ałma Acie, zdania na temat „Bitwy o Moskwę" były podzielone. Temat wojenny nadal interesuje radzieckich twórców. Chodzi jednakże o to, że ilustracyjność i pomnikowość, jakie cechują „Bitwę o Moskwę", wydają się dzisiaj nie do pogodzenia z aspiracjami i potrzebami intelektualnymi znacznej części środowisk opiniotwórczych. „Bitwa o Moskwę" jest, jak sądzę, ukoronowaniem i zarazem zamknięciem pewnego etapu w rozwoju artystycznym owego nurtu filmu wojennego, któremu ton nadawali dotychczas twórcy starszego pokolenia.

CEZARY PRASEK

WIDEO NA ŚWIECIE

Miejski upał

CITY HEAT. Reżyseria: Richard Benjamin. Wykonawcy: Clint Eastwood, Burt Reynolds, Jane Alexander, Madeleine Kahn i inni. USA, 1984.

Najważniejszym pomysłem i chwytem reklamowym jednocześnie było zderzenie Clinta Eastwooda i Burta Reynoldsa w stylowej komedii gangsterskiej osadzonej w scenerii lat trzydziestych. Każdy z nich wnosi do „Miejskiego upału" mitologię i charyzmę swego dotychczasowego dorobku ekranowego, który jest bezlitośnie parodiowany. Reżyser posługuje się wyłącznie stereotypami i chwytami z czarnego filmu gangsterskiego. Mamy więc prohibicję (whisky w butelkach po płynie do czyszczenia mebli), niezłomnego stróża prawa, porucznika Speera (Eastwood) oraz prywatnego detektywa, Murphy'ego (Reynolds), a także nielegalny hazard i tajne księgi handlowe mafii o odzyskanie, których walczą bezpardonowo gangsterzy.

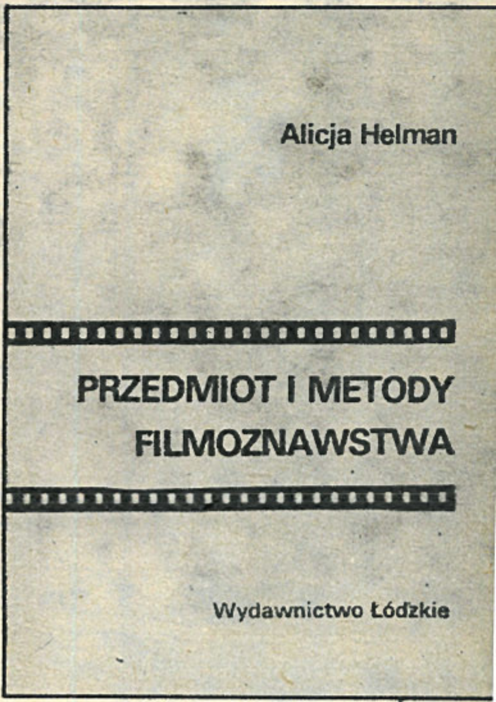
„Miejski upał" jest filmem solidnym i niewątpliwie najlepszym z reżyserowanych przez popularnego aktora Richarda Benjamina. Wprawdzie akcja toczy się w niezbyt imponującym tempie, ale każdy z pomysłów komediowych jest starannie i czytelnie przygotowany. Clint Eastwood jako policjant zachowuje swoją słynną kamienną twarz i nie miesza się w żadne bijatyki i strzelaniny dopóki nie zostanie przypadkiem potrącony lub – o zgrozo! – oblany alkoholem. Wtedy wkracza do akcji roznosząc wszystko w pył. Z kolei zawsze pogodny detektyw czyli Reynolds wpada w histeryczną furię, kiedy ktoś nazwie go „Shorty" (Maluch). Przy tych wszystkich zaletach, inteligentnej inscenizacji i doskonałym aktorstwie, „Miejski upał" nie osiąga jednak niedoścignionego poziomu zabawy z Wilderowskiej „Pół żartem, pół serio". Mamy tu wprawdzie równie piękne kobiety i utalentowane aktorki (Madeleine Kahn, Jane Alexander, Irene Cara), ale żadna z nich nie posiada romantycznego wdzięku Marilyn Monroe.

Okazuje się, nie po raz pierwszy, że komedia jest chyba najtrudniejszym gatunkiem filmowym i do sukcesu potrzeba czegoś więcej niż najbardziej nawet poprawnej inscenizacji komediowych pomysłów.

(map)

KSIĄŻKI

CO TO JEST FILMOZNAWSTWO?



Alicja Helman

PRZEDMIOT I METODY FILMOZNAWSTWA

Wydawnictwo Łódzkie

Długo na tę książkę czekaliśmy. Wiadomo było, że „Przedmiot i metody filmoznawstwa" Alicji Helman stanowić będą jedną z najważniejszych pozycji w kanonie lektur polskiego filmoznawstwa, zaczytywane jeszcze w maszynopisie na seminariach filmoznawczych w naszych uniwersytetach. Aby rzecz dopowiedzieć do końca: praca Helman przeznaczona jest przede wszystkim dla akademickich filmoznawców, dysponujących określonym przygotowaniem merytorycznym. Ci wszyscy, u których wstręt budzi każde nowe pojęcie i nieoswojona myśl, których w przerażenie wprawiają rygory naukowego wywodu i skłonni są odrzucić każdy przejaw scjentyzmu w refleksji nad sztuką (a filmem w szczególności) z pewnością znów zaczną demonstracyjnie obnosić swe lekceważenie nauki o filmie. Tym wszystkim zaś, którzy poszukują systematycznego wykładu na temat metodologicznych podstaw wiedzy o filmie, pragną prześledzić proces jej samookreślania się, praca Helman oferuje niemal wszystko, co ważne i pożyteczne dla aktualnego stanu badań nad filmem. Bo przecież pamiętać trzeba iż nie wykształciła się dotąd autonomiczna dyscyplina, którą bez zastrzeżeń można by określić mianem metodologii filmu. Filmoznawstwo korzysta z wielu, czasami niewspółmiernych metod i technik opisu filmu i siłą rzeczy skazane jest na integrowanie całokształtu wiedzy humanistycznej.

Helman proponuje więc, by na status wiedzy o filmie spojrzeć z pozycji analityka i diagnostyka, traktując swą pracę *raczej [jako] próbę krytycznego zrelacjonowania dotychczasowego stanu zaawansowania badań nad filmem niż nakreślenia wizji filmoznawstwa przyszłości* (choć i taki, pożądany przez autorkę model, nietrudno z jej wywodów zrekonstruować). „Przedmiot i metody filmoznawstwa" nie są jednak tylko podręcznikiem wiedzy o filmie. Dostrzec trzeba w tej książce także zapis metodologicznego niepokoju autorki, niepokoju, który musi udzielić się każdemu, kto za przedmiot badania obiera film i zmuszony jest do rozliczenia siebie z metodologicznych perspektyw i teoretycznych wyborów. Z drugiej zaś strony praca Helman nadaje się doskonale jako klucz do lektury współczesnych teorii filmowych i pozwala na korzystanie z niej jak z przewodnika po obszarach nowej i najnowszej myśli filmowej.

Jako taka, wyznacza zarazem horyzonty poznawcze wiedzy o filmie, które trzeba dziś bezwzględnie respektować, jeżeli chce się uprawiać filmoznawstwo nowoczesne. Nowoczesne znaczy: świadome metodologicznie, zdolne do analizy swego miejsca i sytuacji; otwarte na nauki i dyscypliny sąsiednie. I choć autorka słusznie stwierdza, iż *teoria filmu nie uporała się jeszcze w stopniu zadowalającym z inwentaryzacją oraz interpretacją własnego dorobku, by można było na szerszą skalę przejść do badań na wyższym szczeblu – śledzenia jej związków z innymi dziedzinami i dyscyplinami,* to przecież ostatnie zwłaszcza lata (i to właśnie dzięki inicjatywom autorki przede wszystkim) przyniosły zwrot w wypełnianiu luk w dziejach myśli filmowej, następne zaś zapowiadają istotne zmiany w tym zakresie (przygotowywana przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe seria antologii narodowych myśli filmowych).

Książka Alicji Helman ważna jest jeszcze z innych powodów, wśród których wyróżniłbym zwłaszcza jeden: odpowiada – nie bezpośrednio oczywiście – na wszelkie, faktyczne czy tylko urojone, zarzuty kierowane w stronę filmoznawstwa przez tych wszystkich, którzy kwestionują zasadność uprawiania nauki o filmie jako nauki hermetycznej, bez związku z praktyką twórczą, nauki zamykającej się w getcie pojęciowych lub instrumentalnych łamigłówek. Autorka dowodzi, nie po raz pierwszy zresztą, że uprawianie nauki o filmie wymaga studiów interdyscyplinarnych, swobodnego poruszania się w wielu dziedzinach i dyscyplinach wiedzy. Niczego nie można mieć już, natychmiast – jak zresztą w każdej nauce. Diametralnie zresztą zmienił się status samego badacza filmu, z wąsko wyspecjalizowanego typologa form i środków filmowych na badacza szeroko pojmowanej kultury, której film jest istotnym przejawem. Dziś teoria filmu nie rości sobie już pretensji do objęcia przedmiotu badań w jego totalności, w sposób encyklopedyczny, bo tego rodzaju styl myślenia został w nauce dawno zakwestionowany. Chodzi raczej o to, co Dudley J. Andrew trafnie zwie „podejściem »roboczym«", a co polega na ciągłym zastępowaniu jednych pytań innymi w ramach określonego problemu, na przechodzeniu z jednego etapu badań na inny. Rzecz w tym, by teoretyk potrafił udzielić odpowiedzi na możliwie wiele tego rodzaju specyficznych kwestii, by z filozofa kina przedzierzgnął się w prawdziwego znawcę filmu. W tym bowiem nikt go zastąpić nie jest w stanie, ani krytyk, ani sam twórca.

Kim są zatem filmoznawcy? – pyta w konkluzji Helman. I odpowiada: *Interdyscyplinarnie wykształconymi humanistami, nie zaś reprezentantami wąskiej, wyodrębnionej specjalizacji należącej, na prawach „ubogiej krewnej", do dziedziny dyscyplin badających sztukę.*

„Przedmiot i metody filmoznawstwa" w całej rozciągłości potwierdzają tę tezę. I zobowiązują na przyszłość.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Alicja Helman; „Przedmiot i metody filmoznawstwa". Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985

Dee Wallace Stone

Fot. Ciné Revue

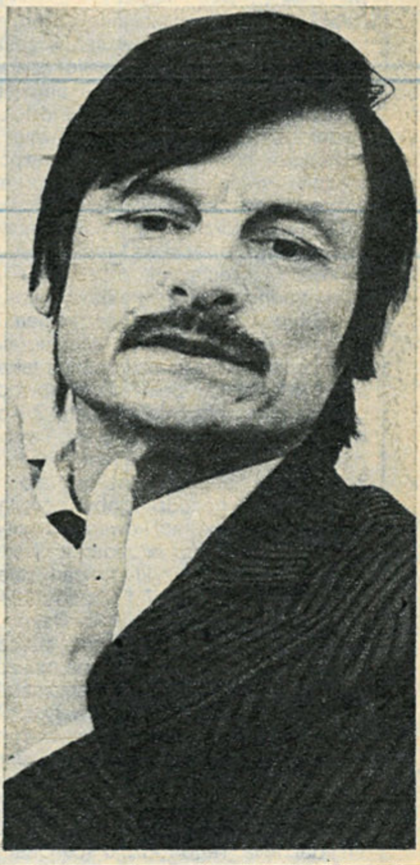
Psy i wszelkie czworonogi

Jeszcze nie tak dawno wydawało się, że działalność Brigitte Bardot w obronie zwierząt jest tylko dziwactwem gwiazdy, która wycofała się z ekranu. Jej śladem poszła jednak Doris Day, a w tej chwili niemal każda gwiazda hollywoodzka czuje się w obowiązku deklarować swą miłość (i finansową pomoc) do zwierząt. Jeśli więc zdjęcie na okładkę – to w towarzystwie czworonoga, albo i dwóch – jak to widać na przykładzie Dee Wallace Stone, popularnej w Stanach gwiazdki telewizyjnej.

Kinor

Tarkowski

W grudniu ub.r. zmarł wybitny reżyser radziecki Andriej Tarkowski (54 lata), syn poety Arsienija Tarkowskiego, uczeń Michaiła Romma, twórca obdarzony niezwykłą wyobraźnią i talentem, który stworzył cykl filmów wybijający się oryginalnością na tle współczesnego kina. Już dyplomowy „Mały marzyciel" (1961) zapowiedział narodziny nieprzeciętnej indywidualności. „Dziecko wojny" (1963), jego pierwszy film pełnometrażowy, przełamał pewną konwencję ujmowania tematu wojennego, „Andriej Rublow" (1966–69) wpisał głęboką problematykę filozoficzną w perspektywę historii, dwa filmy SF – „Solaris" (1972, wg Stanisława Lema) i „Stalker" (1979) stały się próbą wzbogacenia widowiskowej formuły o pytania tyczące sytuacji człowieka we wszechświecie, natomiast „Zwierciadło" (1975) uznać trzeba za intymny pamiętnik artysty sięgającego do korzeni swej sztuki. W latach osiemdziesiątych we Włoszech zrealizował „Nostalgię" (1983), film o różnicach kulturowych determinujących dziś ludzką mentalność, w Anglii wystawił na scenie Covent Garden „Borysa Godunowa", w Szwecji zaś powstał jego ostatni film – „Ofiara" (1986), wstrząsająca wizja człowieka w obliczu zagłady świata. Jeszcze za wcześnie na pełną ocenę dorobku Tarkowskiego, niewątpliwie jego zasługą jest jednak wykazanie, że film może stać się narzędziem filozoficznej refleksji nie niszcząc tradycyjnego kształtu fabularnej opowieści.



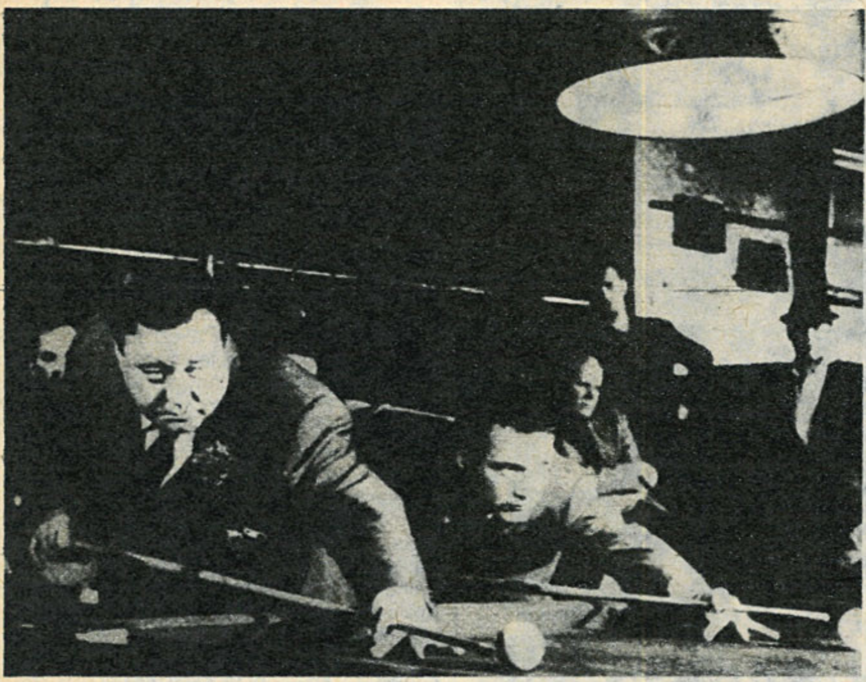
Gwiazdy jako manekiny

Najnowsza moda dekorowania mieszkań, donosi „Paris Match", polega na umieszczeniu w salonie lub w kuchni manekina z wystawy sklepowej. Ubiera się go zgodnie z upodobaniem i ustawia w dowolnej pozie. Te martwe przedmioty narzucają swoją obecność. Trudno się powstrzymać od przeprosin, kiedy nadepnie im się na nogę. Wśród prezentowanych przez paryski tygodnik manekinów nie zabrakło Marilyn Monroe...

◀ **Plastikowa Marilyn Monroe**

...i ktoś do towarzystwa ▶

Fot. Paris Match



Paul Newman (w środku) w „Bilardziście"

Wśród bilardowych kul

Po „Bilardziście" z udziałem Paula Newmana, po latach przyszła kolej na „Kolor pieniędzy" również z Newmanem. Ekranowej adaptacji „czarnej" powieści Waltera Tevisa dokonał Martin Scorsese, autor „Taksówkarza". Z tej okazji warto przypomnieć postać Tevisa, pisarza zmarłego przed dwoma laty. Pisze o nim Philippe Garnier, korespondent „Libération" w Los Angeles.

Walter Tevis Fot. Libération

Śmierć (na raka krtani) 56-letniego Tevisa nie wywołała zbyt dużo szumu. A przecież dwie jego powieści są szeroko znane na świecie dzięki kinu. Jedną z nich był słynny „Bilardzista" z Paulem Newmanem, drugą „Człowiek, który spadł na Ziemię" z udziałem Davida Bowie. Na adaptację ekranową czeka także „Gambit Damy".

W swych powieściach zawsze opisywał ludzi niezwykle uzdolnionych, ale skazanych na anonimowość, nie znanych nikomu poza własnym środowiskiem. Książęta bilardzistów znają i cenią tylko inni bilardziści. Podobnie jest z szachistami. I podobnie z samym Tevisem. Pozostał pisarzem znanym tylko koneserom i innym pisarzom, chociaż znawcy uważają, że był lepszym pisarzem, niż na to wskazywały głosy krytyki i poczytność jego książek.

Początkowo nie był uważany za pisarza „komercyjnego", pod koniec życia polubił jednak pieniądze. Lubią je także jego bohaterowie. „Kolor pieniędzy"... Wszystko w tej książce wskazuje, że Tevis powrócił do wysłanego zielonym suknem stołu nie tylko z miłości do sportu czy sztuki.
– *Uważam* – oświadczył pewnego dnia – *że piszę zamaskowane autobiografie. Chcę wstrząsnąć czytelnikami, wzruszyć ich. Czasami czuję się odizolowany od ludzi. Kiedy byłem młody, odczuwałem to jeszcze bardziej. Czołowi bohaterowie moich książek także są odizolowani od reszty świata, dlatego właśnie, że są bilardzistami, szachistami, a jeden z nich to ostatni człowiek na ziemi umiejący jeszcze czytać. Lubię opisywać ludzi poddanych presji i piszę o nich z całą powagą.*

Tevis urodził się w San Francisco. Studiował na uniwersytecie Kentucky. Tam właśnie trafił do sal bilardowych. W jednej z nich w Phoenix Hotel spotykał najwybitniejszych ówczesnych graczy, którzy zjeżdżali się z całych Stanów z okazji sezonu wyścigowego na torze Kentucky Derby.

Pisał i publikował od 1955 roku. Krótką nowelę „The Big Hustle" zamieściło mu w 1955 roku pismo „Collier's". Jest to opowieść o tym jak The Babe zmierzył się z Nedem Balesem, uważanym przez wszystkich za „najlepszego" już od tak dawna, że on sam w to nie wierzy. Bo zdaniem Tevisa tylko ci, którzy przegrywają to bohaterowie dobrych historii.

W 1957 roku opublikował w „Playboyu" opowiadanie zatytułowane „Bilardzista". Bohater, starszy od Szybkiego Eddiego, Big Sam Willis wychodzi z więzienia, maluje sobie włosy na rudo, zmienia nazwisko, aby zmierzyć się z Gregorem Egermanem, noszącym przezwisko Minnesota Fats. Wszystko to dzieje się w sali Bennington's, świątyni bilardu w Chicago. Sam zwycięża Fatsa, ale w końcu zostaje rozpoznany. W tym samym numerze „Playboya" zamieszczono zdjęcie Tevisa w towarzystwie Raya Bradbury'ego i Johna Colliera. Tevis to szczupły blondyn w okularach o grubych oprawkach, w krawacie, białej koszuli i swetrze.

W 1963 roku ukazuje się powieść Tevisa „Człowiek, który spadł na Ziemię". Autor rozwodzi się i przyjmuje posadę profesora języka angielskiego na uniwersytecie Ohio. Przestaje pisać. Milknie na ponad piętnaście lat. Od dawna jest alkoholikiem. Mówi o tym jawnie, lakonicznie i wstrząsająco w „Gambicie Damy".

W 1978 roku przestaje pić, wynajmuje małe mieszkanie w Nowym Jorku i powraca do pióra. Śpieszy się. W 1980 roku wydaje powieść „Mockingbird" (Przedrzeźniacz) spod znaku *science fiction*. Następnie ukazuje się zbiór opowiadań „Far from Home" (Daleko od domu), a w 1983 roku jego kolejne arcydzieło – „Gambit Damy". Nigdy dotąd Tevis nie zebrał tylu jednomyślnych i pochlebnych krytyk, co za tę historię brzyduli, niezwykle uzdolnionej szachistki. Powieść nie stała się bestsellerem, ale szybko otoczyła ją atmosfera kultu, zwłaszcza w Nowym Jorku, gdzie szachy zaczęto traktować nie mniej serio niż literaturę.

Kiedy czyta się tę historię zaczynającą się w sierocińcu, a kończącą w Moskwie, gdzie brzydula Beth zwycięża arcymistrza Borgowa, nie można nie przypomnieć sobie „Obrony Łużyna" Nabokova, a przede wszystkim „Bilardzisty".
– *Bilard to gra dla samotników, wspaniała, podniecająca gra. Takie są i szachy* – oświadczył Tevis w 1983 roku Herbertowi Mitgangowi z „The New York Times". Opisywał także wściekłość, gniew, nienawiść i gwałtowność, znane wszystkim szachistom.

W młodości wielki wielbiciel Hemingwaya, opisywał wyścielony zielonym suknem bilardowy stół jako scenę, na której toczy się gra życia. Bilard, a potem szachy to jego areny. I podobnie jak corrida są to gry brutalne. Sukces zależy od nerwów, opanowania, charakteru.

Uważając się za oszukanego przez Hollywood, postanowił grać metodami hollywoodzkimi. Kiedy miał już gotowy maszynopis „Koloru pieniędzy", zlecił swemu literackiemu agentowi, aby sprzedał prawa do jego ekranizacji, zanim jeszcze znalazł wydawcę. Było to pociągnięcie, którego nie powstydziłby się Szybki Eddie. Tekst „Koloru pieniędzy" także chyba został szybko napisany. Odnajdujemy w nim Szybkiego Eddiego po dwudziestu pięciu latach. Po zakupieniu praw autorskich, Hollywood chciał początkowo reżyserię powierzyć Sidneyowi Lumetowi. Ostatecznie jednak zrealizował go Martin Scorsese. Film rozczarował amerykańską krytykę, ale to już inna historia...

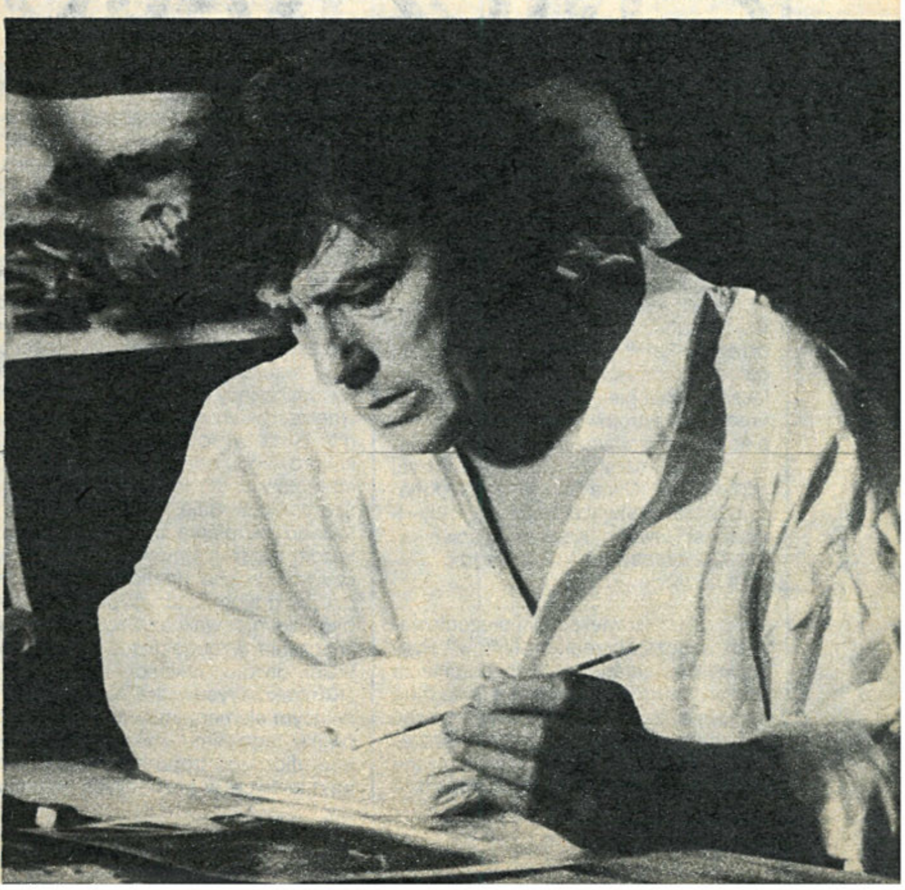
Jean Diaz i Alain Delon Fot. Ciné Revue

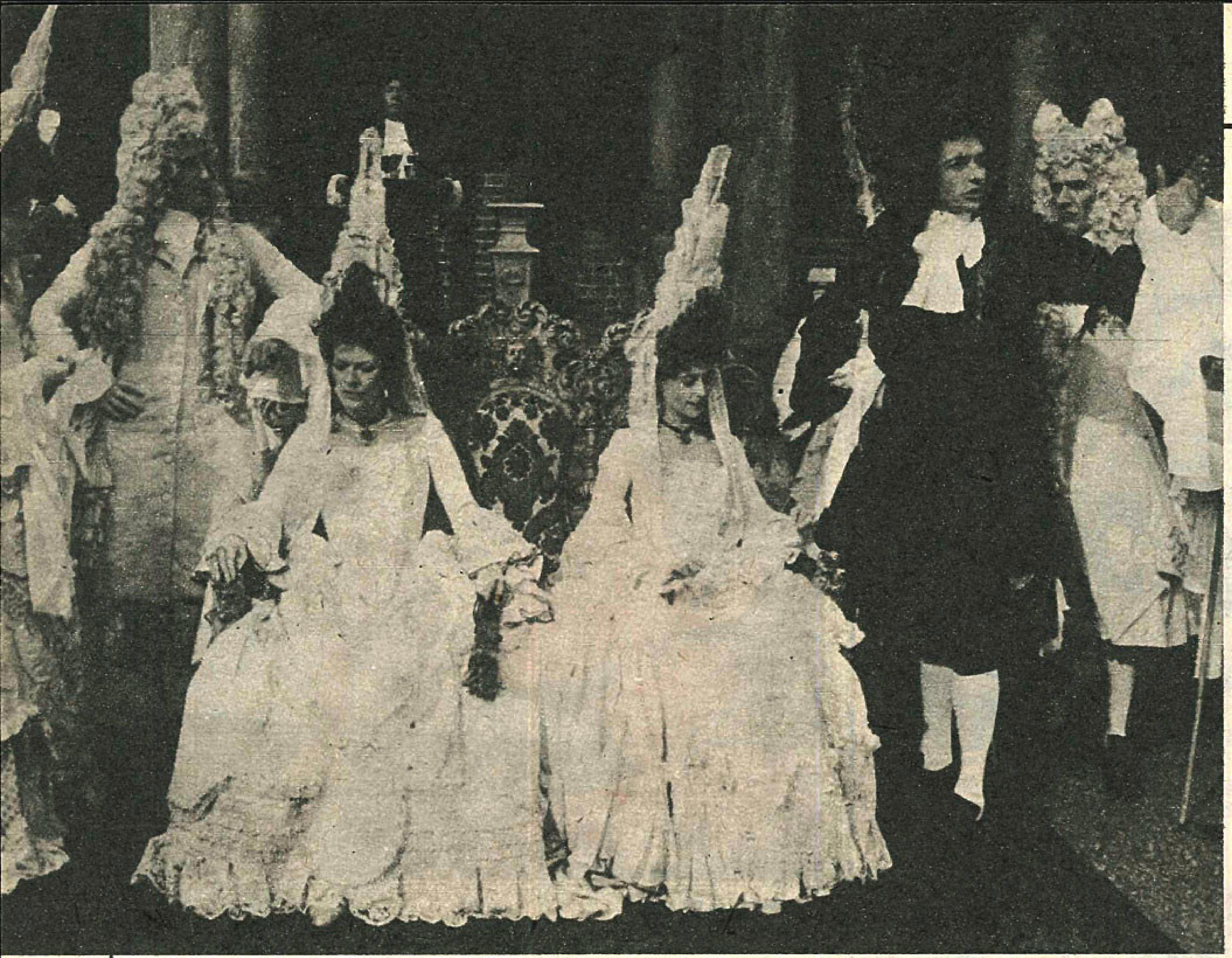
Pakt ze śmiercią

Alain Delon znowu zaskoczył widzów i krytykę. Po filmach policyjnych, w których jego gwiazda zaczynała wyraźnie przygasać (Delon przekroczył pięćdziesiątkę), z brawurą próbował ról charakterystycznych. W „Naszej historii" Bertranda Bliera był zaniedbanym, mazgajowatym samotnikiem, w „Miłości Swanna" – eleganckim, ale groteskowym homoseksualistą. Wydawało się, że szuka dla siebie czegoś nowego trochę po omacku. Wreszcie z dużym rozgłosem zapowiedziana została realizacja filmu „Przejście" (Le passage), który w sezonie świątecznym wszedł na paryskie ekrany. Przedsięwzięcie rzeczywiście nietypowe: oto realizatorem jest debiutant René Manzor. Renomowany gwiazdor oddał się w ręce początkującego twórcy, zachwycony jego scenariuszem. Okazało się także, że partnerem Delona jest ośmioletni chłopiec, Alain Musy, wybrany przez samego aktora spośród wielu kandydatów. Film „Przejście" jest bowiem opowieścią o miłości ojca do małego synka, miłości silniejszej, niż wszystko w życiu. Delon gra rysownika i realizatora filmów animowanych, Jeana Diaza. Jego żona właśnie odeszła, pozostawiając mu dziecko, które Diaz postanawia zawieźć na wakacje do małego miasteczka daleko od Paryża. W drodze samochód ulega wypadkowi. Diaz żyje, choć jest w stanie ciężkiej zapaści. I gdzieś poza szpitalną rzeczywistością zawiera układ ze Śmiercią, aby uratować swego ukochanego synka. Ale Śmierć stawia warunki: chce zmaterializować jego wizje, które posłużyć miały za materiał do filmu o losie dzieci w świecie. Filmu, który miał wstrząsnąć sumieniami, przełamać obojętność ludzi przerażającymi obrazami...

Trzeba przyznać, że w swej długiej karierze Alain Delon nie grał jeszcze podobnej roli. Decydując się na ryzyko udowodnił, że jest wciąż niespokojnym duchem francuskiego kina.

Alain Delon w filmie „Przejście" Fot. Ciné Revue





„Kontrakt rysownika" Petera Greenawaya

Tydzień filmów brytyjskich

ELŻBIETA KORZYCKA

Znaczących wydarzeń kulturalnych szukać dziś można jedynie na przeglądach kinematografii narodowych. Oczywiście liczną widownię gromadzą tylko filmowe mocarstwa. Wielka Brytania z pewnością do nich należy. Ale o najnowszych jej osiągnięciach polscy widzowie wiedzą tyle, że Przegląd jawić im się mógł jako tytuł jednego z prezentowanych filmów:

TANIEC Z NIEZNAJOMYM

Na program złożyło się osiem filmów zrealizowanych w latach 1981–1986, dobranych zgodnie z zasadą różnorodności gatunkowej i tematycznej. Od sensacyjno-szpiegowskiej „Igły" Richarda Marquanda, fantasmagorycznego horroru „Wilkołaki" Neila Jordana i komedii obyczajowej „Radość i osłoda" Billa Forsytha przez znakomity, proponujący dla tego gatunku odkrywczą formułę film społeczny „Moja piękna pralnia" Stephena Frearsa, nastrojowy melodramat „Taniec z nieznajomym" Mike Newella, nostalgiczną metaforę ludzkiego bytu „Polowanie" Alana Bridgesa – po kreacyjne, manifestujące autorską indywidualność utwory „Kontrakt rysownika" Petera Greenawaya i „Caravaggio" Dereka Jarmana.

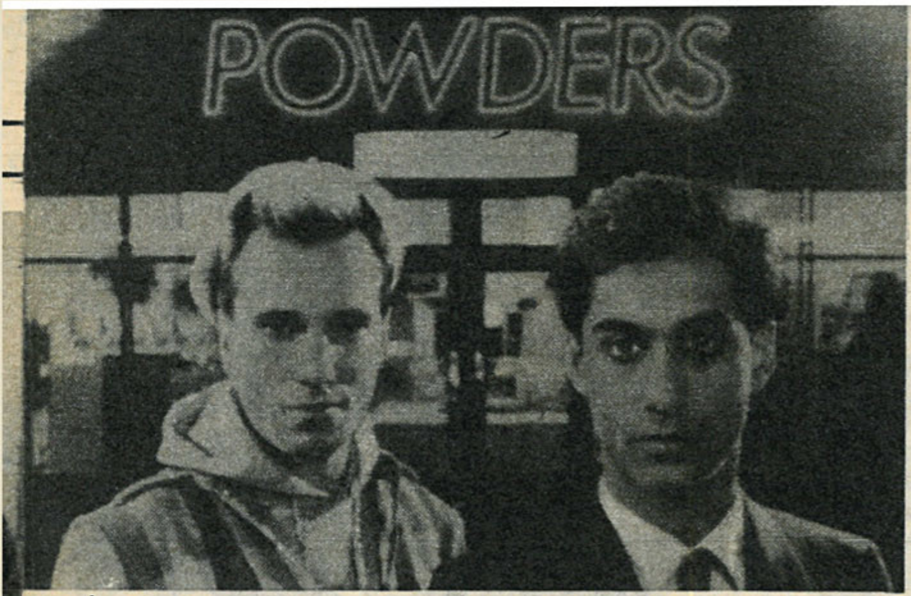
Co uderza w większości prezentowanych podczas przeglądu filmów? Rzeczywistość ekranowa, owo rozpinanie płótna, na którym pojawią się ludzkie perypetie, zaczyna się materializować od wprowadzania znaczących szczegółów. Pędzel, płótno, gruntowane szybkimi, gorączkowymi ruchami, nóż – w „Caravaggiu" wyznaczają dramaturgiczne ramy tej mrocznej, niezwykłej opowieści o tworzeniu, miłości i śmierci. Lśniący, nieskazitelny samochód „Dicky'ego" Birda w „Radości i osłodzie" to jak gdyby *alter ego* bohatera zamkniętego w swym dobrze zorganizowanym życiu niby w skorupie. Metalowa miarka wyznaczająca kadry przyszłych rysunków pana Neville z „Kontraktu rysownika" zawsze wycina z rzeczywistości obszar znaczący. Wreszcie ziemia, strzelby, umierający ptak, także przedmioty z wnętrza dworu, które świadczą o poziomie życia, wielowiekowym sumowaniu kulturowego dorobku właścicieli-arystokratów z „Polowania". Owa ranga szczegółu wydaje się znacząca. Zmusza do skupienia uwagi, do czytania każdej warstwy filmów, w których akcja czy konstrukcja dramaturgiczna schodzi jak gdyby na drugi plan, przestaje być jedynie ważna. Szczegóły niosą znaczenia wzbogacające intelektualny walor utworu, niekiedy nawet, jak w „Kontrakcie rysownika", stają się dominującym elementem tworzywa. W przypadku tego filmu zlekceważenie tego specyficznego tropu sprowadzić może na manowce, w pozostałych uniemożliwiałoby odebranie wszystkich wpisanych w utwór znaczeń.

Równie staranną kreację dostrzec można niejednokrotnie w obrazie. Skrajność teatralnego uwięzienia we wnętrzu znajdziemy w „Caravaggiu". Zdjęcia Gabriela Beristaina wydobywają jakby z nicości obrazy inspirowane płótnami renesansowego artysty, skąpane w kolorycie i światłocieniu Caravaggia. Autorski film Jarmana mówi o twórczości Caravaggia więcej niż pokaźny, konwencjonalny traktat, reżyserowi udało się ożywić milczące od wieków płótna, dopełnić naszą percepcję o nowe doznania. Niezwykły to film, powstały z fascynacji i pasji, będących przeciwieństwem chłodnej rekonstrukcji, pełnej pietyzmu analizy dzieła sztuki, jaka przyświeca twórcom konwencjonalnych filmów biograficznych. Materia „Caravaggia" jest tak sugestywna, że nieomal wyklucza inny sposób patrzenia na to malarstwo.

„Polowanie" Alana Bridgesa

Obraz jest najważniejszą płaszczyzną porozumienia twórcy z widzem także w „Kontrakcie rysownika" i „Tańcu z nieznajomym". Pierwszy to formalnie dramat kostiumowy ukazujący życie angielskiej arystokracji z końca XVII wieku na chwilę po przejęciu władzy przez Wilhelma Orańskiego, co przynieść miało nowy styl życia i prezentowania własnej zamożności. Fabuła opowiada o grze, bezwzględnej, zdominowanej chęcią zysku, dobrze skalkulowanej i misternie poprowadzonej aż do szokującego końca. Twórca filmu w przewrotny sposób prowadzi jednocześnie grę z widzem utrzymując napięcie sposobem obrazowania swej opowieści. Pozornie odsłania karty pozwalając obserwować powolne narastanie zagrożenia, dając widzowi przesłanki takie same jak tytułowemu rysownikowi portretującemu posiadłość, by go faktycznie – tak jak i tytułowego bohatera – zaskoczyć w finale. Podział ukazywanego świata na – umownie rzecz ujmując – dobry i zły, ciemny i jasny, dokonany zostaje za pomocą czystości obrazu. Ludzkie maszkarony w skołtunionych, ogromnych perukach i brudnobiałych strojach skontrastowane zostają z czernią urodziwej sylwetki malarza. Mrok i sztuczne światło we wnętrzach – ze stylowym obrazem pleneru. Kłamstwo, podstęp i zbrodnia kłębią się w zamkniętym ścianami ludzkim tłumie – pustka przestrzeni niesie prawdę. Te oznaczenia są konsekwentne i tak sugestywne, że widz nieomal doznaje klaustrofobii we wnętrzu a oddycha z ulgą, gdy wraz z rysownikiem wychodzi na zewnątrz. Tego typu napięcie budują zwykle reżyserzy filmów kryminalnych i sensacyjnych, angażując znacznie bardziej skomplikowane środki – Peter Greenaway osiąga ten efekt żonglując wyrazistym i nieomal nieruchomym obrazem.

W „Tańcu z nieznajomym" obraz niesie odczucie zaciskającej się pętli. Nocne ulice, migotliwe wnętrza lokali tworzą obszar zwodniczej enklawy, pseudoświata, w którym uczucia i zwyczajne życie to tylko pozór, jakiś szczątkowy zwid rzutowany przez latarnię magiczną. Z wielką siłą narzuca się wrażenie zastępczości, tymczasowości organizowanej gorączkowo, w obliczu bliskiej już zagłady. Lalkowata uroda i manieryczny sposób bycia bohaterki, znakomicie granej przez Mirandę Richardson, kobiety, która w finale zastrzeli swego kochanka, nie skrywa a umacnia napięcie, jakim promieniuje ta postać. To nie akcja organizuje utwór, reżyser stawia na szczególną, niekiedy drażniącą, stałą obecność kobiety, obserwuje jej ruchliwość, potem miotanie się, z wnikliwością zbliżoną do wiwisekcji. Obserwacje społeczne są jak gdyby na drugim planie, to przede wszystkim studium osobowości, dramat uczuciowy, który musi znaleźć ujście w tragicznym finale; zapominamy o naturalnym melodramatyzmie fabuły, którą wzmacnia fakt, że Ruth Ellis jest postacią historyczną – ostatnim człowiekiem, na którym przed z górą trzydziestu laty wykonano w Anglii karę śmierci.



„Moja piękna pralnia" Stephena Frearsa

Zachwyca wizualnie także „Polowanie", film opowiadający o późnojesiennym zjeździe myśliwskim w starym angielskim dworze. Obraz wysmakowany w detalach, utrzymany w brązowozłotym kolorycie wydaje się pulsować dziwną, bolesną niemal nostalgią. Kamera przygląda się ludziom i przedmiotom jak gdyby wezwanym z mroku, by dać świadectwo urody tego, co bezpowrotnie przeminęło. Zarazem by ukazać to, co nie przemija nigdy: będącego dysonansem w tym obrazie człowieka-łowcę, istotę dla której zabijanie jest niezmienną częścią jego natury. Na następnej karcie historii ów człowiek sam stanie się zwierzyną, nadchodzi rok 1914, wojna i kres pewnej epoki. Ostatnie kadry filmu wypełnia lista bohaterów-myśliwych, którzy znaleźli śmierć na rozległych polach bitew. Ale ci przybywający po nich będą żyli tak samo, będą zabijać i może zostaną zabici, bo żadne z wstrząsających doświadczeń XX wieku nie zdołało zakłócić rytuału.

W programie przeglądu znalazły się dwa filmy współczesne: „Radość i osłoda", którego akcja toczy się w Glasgow, co daje sposobność przyjrzenia się temu nieczęsto prezentowanemu w kinie miastu i „Moja piękna pralnia" z akcją osadzoną w Londynie. W obu dostrzec można zjawisko charakterystyczne jakoś dla najnowszego współczesnego angielskiego kina: brak czystości gatunkowej. Ekran wypełnia strumień życia z całym bogactwem jego przejawów, reżyseria jest znakomicie zakamuflowana. W „Radości i osłodzie" są okruchy zdarzeń i zachowań zabawnych, z pozoru mało ważnych, marginalnych, jak gdyby kreator zrezygnował ze wskazywania myśli przewodniej. Obserwujemy, jak bohater – radiowy prezenter – wplątany przypadkowo w walkę dwóch firm lodziarskich usiłuje z tego wybrnąć a przy okazji załagodzić konflikt. Przeciwnicy są upozowani na rodziny mafijne, ale w gruncie rzeczy nie dzieje się nic naprawdę groźnego, zresztą w końcu „Dicky" Bird znajdzie zadowalające wszystkich wyjście, które ma w sobie coś z dobrotliwej kpiny. Lecz nie te perypetie (motyw gangsterski) i różne humorystyczne obserwacje codzienności (komedia społeczno-obyczajowa) niosą intelektualne przesłanie utworu. Jest nim motyw samotności w tłumie, co niejako gwarantuje wysoki poziom cywilizacji „obudowującej" człowieka przedmiotami i zachowaniami rutynowymi, koncentrującej jego myśl na sobie. Trzeba odrobiny szaleństwa i chaosu, by przywrócić właściwe proporcje choćby jednemu ludzkiemu życiu – zdaje się mówić reżyser. Szczelny kokon egoizmu otulający bohatera i czyniący z niego rodzaj manekina zostaje skruszony. I to właśnie tytułowa „radość i osłoda". Jeszcze wciąż możliwa.

„Caravaggio" Dereka Jarmana

„Moja piękna pralnia" uzmysławia jak bardzo zmienił się mający znaczące w kinematografii tradycje angielski dramat społeczny. Jak gdyby utracił surowość i bezkompromisowość oskarżania. Teraz przede wszystkim wnikliwie obserwuje. To jakby wyraz zwątpienia w potęgę drobiazgowej krytycznej analizy społecznej. Znów pozornie życie, jakie jest. Wraz ze wszystkimi niesprawiedliwościami, krętactwami, sytuacjami humorystycznymi i tragicznymi. Pakistańczycy w Londynie, nawet ci tutaj urodzeni, pozostają obcy. Przetrwają – jak zawsze – najsilniejsi, najbardziej psychicznie odporni. Młody bohater, Omar, widząc klęskę idealizmu ojca stawiającego na wykształcenie, decyduje się na zdobycie majątku – to jego zdaniem jedyny pewny sposób na wyjście z getta obcości i pogardy. Film przypomina gromadzenie danych, budowanie zasobów banku pamięci. Nie uda się nam wytropić odpowiedzi czy jednoznacznie sformułowanych ocen i recept. Oczywista wymowa jednej sceny zostaje natychmiast zrównoważona przesłaniem następnej. Kino społeczne już dziś nie podaje gotowych diagnoz, wymusza na widzu współuczestnictwo w myśleniu, co okazuje się fascynujące i wcale nie jest równoznaczne z bezradnością twórcy czy lekkim traktowaniem poruszanych problemów. Wraz z rozwojem cywilizacji postępuje proces mieszania się ras, obyczajów, przenikanie kultur. To proces, w którym jak w zwierciadle odbijać się zawsze będzie humanizm jako idea wspólna wszystkim ludziom. Badanie jego przejawów może dostarczyć tematu niejednemu filmowi. „Moja piękna pralnia" to ważna realizacja.

Przegląd brytyjski z pewnością dostarczył argumentów, że ambitne kino potrafi być atrakcyjne i niejedno ma jeszcze do powiedzenia i zaoferowania widzowi oczekującemu doznań głębszych niż naskórkowe, myśli wykraczających poza obiegowe stereotypy. Tylko kiedy polscy widzowie będą z nim mogli obcować na co dzień, a nie tylko z okazji specjalnego przeglądu? ■

List z Krakowa

Da się lubić!

Życiorys artystki rozpoczął się w momencie, gdy jako sodaliska napisała bogobojny referat, który uznała za tak znakomity, że zapragnęła dać go do radia (było to przed wojną). Ale skończyło się na nieśmiałym krążeniu wokół budynku rozgłośni.

Trafiła jednak do środka – kiedy szukano talentów – jako piosenkarka. Śpiewała bowiem od dziecka i przeróżne szlagiery (nuci): „Wiem, że twój okręt już odpływa...", „Seniora, seniorita", „Tipitipiton". Milutka, powiedziano, bardzo milutka, dajemy to na mikrofon.

Czyli pierwszy sukces – pod skróconym nazwiskiem, aby nie kalać rozrywkową działalnością szacownego domu znanego kupca krakowskiego („jestem sobie krakowianka, mam sukienkę po kolanka..."). Szybka popularność, wielka fotografia w „Asie" („taaaakie zdjęcie!"), a na tej podstawie propozycja od scenarzysty Tadeusza Kończyńskiego objęcia głównej roli w filmie „Dwie drobne dłonie".

Nic z tego! Pnąca się gwałtownie w górę kariera zostaje przerwana wybuchem wojny. Cios, okupacyjne dzieje, eksmisja z mieszkania, noszenie wody ze studni. Urodzenie dziecka w r. 1943.

„Ale we mnie ciągle coś..." Więc prywatne kursy aktorskie i egzamin do konspiracyjnego PIST-u. Oblany – porażka. „Czułam jednak, że mogę, że muszę..."

Po wojnie dalsza nauka i egzamin ekstemistyczny na „bardzo dobrze". Karol Frycz daje szansę zagrania jednej z subretek w „Damach i huzarach" (występowali Ćwiklińska i Kurnakowicz). Sukces, podtrzymany w teatrze TUR-u, głównie we francuskich komediach bulwarowych. Szampańskie role. Leszczyński powiedział: – Pani nadaje się na sceny paryskie!

Największy błąd w życiu zawodowym: z dwóch możliwości – zamiast Starego Teatru wybiera Teatr im. Słowackiego. Co tam było? Nic. Potem zaś oszczędnościowe redukcje, których ofiarą paść musiała jako jedna z pierwszych, bo doktorowa, żona lekarza z samochodem („Wtedy było 7 taksówek w Rynku Głównym").

Dom, mąż, rodzina. To dodawało nowych sił jak akumulator. Najważniejsze zawsze trzymać się razem. Do pięknego mieszkania wracało się jak do raju po objazdowych przedstawieniach Teatru Młodego Widza, dawanych w strasznych warunkach, w kopalniach na węglu, w nieopalanych salach (wczesne lata pięćdziesiąte). Przychodzi przewlekłe schorzenie płuc, operacja, 5-żebrowa plastyka.

Powrót na scenę – „Bagatela". Gratulacje nawet od Karola Wojtyły za „Wachlarz lady Windermere", zejścia na oklaskach w tragicznej roli Matki w „Balladynie" Kantora. Wcześniej już się na tym poznano, że umie – co rzadkie u kobiet w teatrze – być tragikomiczna. „To Jaracz w spódnicy" – mówił Iwo Gall.

Następują bliskie w swych okrutnych terminach zgony: męża po 30-letnim pożyciu, matki, teściowej. I znowu własna poważna choroba. Łabędzi śpiew w teatrze to wspaniała rola Hrabiny w kabarecie Boya. Emerytura. Odrodzenie się w ponownym małżeństwie. Znów jest dom, lecz nie ma już sceny.

* * *

Czy w tym, co napisałem, wyczuwa się – jak chciałem – rytm losu, mówiąc szumnie? Owo falowanie powodzenia i klęsk, pomyłek i satysfakcji, nadziei i żalu?

Talent, temperament, pracowitość, stawanie na głowie bez niczyjego poparcia. „Kochałam grać, ubóstwiam mój zawód... Ale co i jak było – to było; żałosne jest u starych aktorek ciągłe rozpamiętywanie przeszłości, ja lubię żyć teraźniejszością!"

Oczywiście, że w bilansie pobrzmiewa akcent żalu, ale to nie rozżalanie się nad sobą. Bo trzeba ją znać: jak Orska coś powie, to zawsze do śmiechu... Fertyczna w sylwetce, kobieca, elegancka („Przepraszam za spóźnienie, ale musiałam zrobić pedicure..."), szybka w ruchach, łatwa w uśmiechu.

Znamienne: widz kinowy może o tym wszystkim nie wiedzieć. Irena Orska nakręciła około 30 filmów, z tego aż 8 u Wojciecha Hasa – od „Wspólnego pokoju" przez „Szyfry" do „Sanatorium Pod Klepsydrą". Pierwsze jednak były „Kolorowe pończochy" zagrane razem z rodzoną córką, którą udało się potem odwieść od tego zawodu, bo przecież wymaga on „subtelności motyla i skóry słonia".

Świetna rola u boku Tadeusza Fijewskiego w jednej z nowel „Trzech kroków po ziemi". Nagroda dla najlepszej aktorki roku na drugim planie w „Lalce" (pani Meliton). Jeśli zaś nie większe role, to duże, wyraziste epizody: „Rozwodów nie będzie", „Opowieść w czerwieni", „Ściana Czarownic". Ostatnia pozycja: „Tańczący jastrząb".

I jakby nic nie przeniknęło na ekran z kapitalnej siły komicznej artystki, jej poczucia humoru, jej zmysłu dowcipu. Prędzej już i więcej, i lepiej układało się w telewizji. Śmiech, płacz, czułość, wszystkie uczucia dały się rozwinąć w ogromnej roli siostry Napoleona (w imaginacji) – Jerzego Nowaka w „Powrocie z Elby". Był i ważny „Sen" Dostojewskiego w reżyserii Lidii Zamkow, i „Nieoczekiwany gość" Jerzego Krasickiego, i niedawno emitowana „Piwnica" Choińskiego – żeby wymienić choć niektóre spektakle.

Różne. – I zawsze stanowiło to niespodziankę, że ja coś potrafię!... – mówi pani Irena. Ale nie mówi o tym, że wszystkie jej role na obu ekranach – dużym i małym – mają jedną cechę wspólną: kobiece, macierzyńskie ciepło, które każe lubić te postaci. Tak, jak sama Orska da się lubić – obowiązkowo.

A kiedy tak podsumowuję artystkę pod znakiem owego ciepła, zbywa mnie żartem: Ciepełko... Kaloryferek!

WŁADYSŁAW CYBULSKI

Z „Filmem" rozmawia Daniel Olbrychski

Żyć intensywnie

● **Czy chciałby pan przenieść się w czasie i zagrać w teatrze starogreckim?**

– Występowałem kiedyś w katowickim „Spodku" w roli Konrada. Co wieczór było 15 tysięcy ludzi, ci ludzie stali po spektaklu przez kilkanaście minut w zupełnej ciszy. Tych wieczorów nie zapomnę. W teatrze starogreckim widownią było dziesięć procent całej ludności. Chciałbym, aby dziesięć procent Polaków mogło przyjść na przedstawienie, w którym występuję...

● **Ma pan możność obserwowania z bliska różnych szkół aktorskich. Którą pan preferuje?**

– Wie pan, właśnie po raz pierwszy od wielu lat wziąłem do rąk dzieła Stanisławskiego o aktorstwie. Zacząłem czytać, nie po to, aby się uczyć, lecz żeby skonfrontować z teorią to, co myślałem i robiłem lepiej lub gorzej przez dwadzieścia lat. Kiedyś te księgi odrzucałem, nie chciałem tego czytać, myślałem, że wszystko bierze się z instynktu, z serca i z pracy. Zacząłem jednak czytać na nowo i powiem panu, że jest to rzeczywiście bardzo cenna pozycja. Oczywiście język tych ksiąg jest patetyczny, rozgadany, ale całe nowoczesne aktorstwo amerykańskie na tym się opiera. Stanisławski mówił o „przeżywaniu roli", przede wszystkim jednak o rozumieniu tego, co się mówi, o byciu uczciwym, zdyscyplinowanym, o chęci zrozumienia tego, co się ma do przekazania drugiemu człowiekowi.

● **Stanisławski stworzył wspaniały system – czy jednak nie lekceważy pan innych koncepcji gry aktorskiej, choćby Brechtowskiej?**

Ga, ga. Chwała bohaterom – z Krzysztofem Majchrzakiem

– Wszystkie szkoły aktorskie o metody Stanisławskiego zatrącają, nawet Brechta. Brecht żąda: na początku bądź prawdziwy, a dopiero potem się od tego leciutko odetnij i wytłumacz widowni – że to, co przed chwilą zagrałeś, jest nieprawdą, że dała się nabrać. Po to jednak, aby zadośćuczynić Brechtowi, trzeba grać tak prawdziwie, jak to czyni na przykład Tadeusz Łomnicki, który nawet żartuje w sposób tak autentyczny, jak tego żąda Stanisławski. To Stanisławski uświadamia, że nie wolno kłamać, że trzeba poważnie traktować ten zawód. Niczego innego nie odkrył ponad to, że należy być prawdziwym, aby widz uwierzył w to, co robi aktor. Jeżeli aktor pije kawę, to czyni to z jakiegoś powodu, gdy mu drży ręka – to też z jakiegoś powodu. Gdy np. całuje dziewczynę, to dlatego, że jej pragnie, a jeżeli nie pragnie, to nie powinien jej całować, itd., itd. Są to fundamentalne prawdy i nie wolno od nich odchodzić. Stanisławski bił się także o to, żeby ten zawód miał godność, i chwała mu za to.

● **Przez jakie ćwiczenia doskonalił pan swoje rzemiosło?**

– To jest jakby oczywiste, że jeżeli nagle otrzymałem rolę Kmicica, w którym byłem zakochany od 12 roku życia, to wiedziałem, że muszę zrobić z siebie kulturystę, ponieważ widz zna z lektury tę wspaniałą i szlachetną postać i marzy o tym, by prezentowała się jak najlepiej. Musiałem zadbać o okazałe muskuły, dobrze jeździć konno, nauczyć się fechtunku. W ciągu półtora roku naprawdę dzień w dzień robiłem pompki, podciągałem się na rękach. Ćwiczyłem, żeby w filmie zademonstrować podciąganie na jednej ręce. Do dzisiaj łobuzy pytają mnie w barze, czy to prawda, że sam to robiłem, bez dublera. To dowodzi, że postąpiłem słusznie, ćwicząc tak długo, aby pokazać, że Kmicic jest kimś fenomenalnym. Traktowałem to jako mój zawodowy obowiązek, ponieważ kocham Kmicica i nie chciałem zawieść tych wszystkich chłopców, którzy też chcieliby go zagrać. Skoro ja zostałem wybrany do tej roli, to musiałem tego wszystkiego się nauczyć, mieć błękit oczu w spojrzeniu i postarać się dobrze grać...

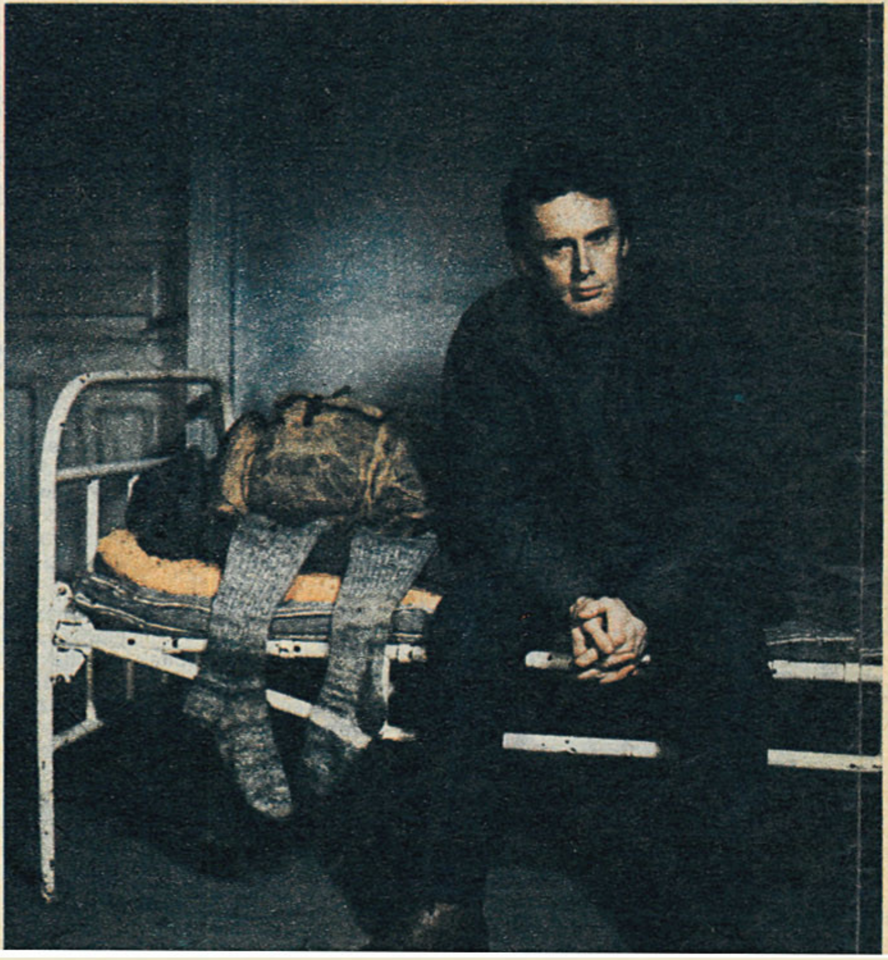
● **Niedawno na ekrany wszedł film „Ga, ga. Chwała bohaterom", proszę powiedzieć coś na temat realizacji...**

– Bardzo lubię ten film, chociaż powstawał nocami w trzydziestostopniowych mrozach. Niestety sprzęt, to jest lampy i taśmy, był nie najlepszy, posiłki regeneracyjne w postaci stygnącej grochówki nieregularne... Z tym większym uznaniem spoglądałem na heroizm reżysera i operatorów, wszystkich ludzi planu.

● **Jakie różnice dostrzega pan pomiędzy polską kinematografią i światową?**

– W sensie organizacyjnym, niestety, mamy bodaj najgorzej zorganizowaną kinematografię na świecie, mimo że pracuje tylu zdolnych ludzi, również

Siekierezada



Potop

tych z talentem organizacyjnym. To, że w ogóle filmy powstają, zakrawa na cud. Na całym świecie filmy bywają lepsze i gorsze, ale to, że następnego dnia po kręceniu zdjęć jest projekcja, że aktor przyjechał i pracuje o tej godzinie, o której został zaplanowany, jest czymś zupełnie oczywistym. W Polsce na planie filmowym bardzo często panuje chaos i nonszalancja, brakuje wzajemnego szacunku. A to sprzyja marnowaniu talentów. Nie wiem jak należałoby to zmienić. Brutalnością, nagrodami, zróżnicowaniem wynagrodzeń dla gwiazd i średnich aktorów? Wiadomo, że takie zróżnicowanie może być bodźcem do pracy i rozwijania się. Podobnie jest w sporcie, Boniek naprawdę słusznie zarabia swoje dolary, skoro jest lepszy od innych. Jestem za brutalnością zawodowej konfrontacji, mimo że uznaję i ogromnie doceniam dofinansowywanie teatrów w Polsce, dzięki czemu polska publiczność jest na o wiele wyższym poziomie intelektualnym, niż publiczność innych krajów, w których się do teatru nie dokłada. U nas do elity może należeć każdy, każdy może zobaczyć utwory Becketta i to na wysokim poziomie bo grają najlepsi aktorzy.

● **Z jakimi reżyserami współpracowało się panu najlepiej na Zachodzie?**

– Z Lelouchem, mimo, że ostatnie trzy filmy zrobił nieoczekiwanie złe... Jest naprawdę fenomenalny zawodowo, kocha kino i aktorów! Chciałbym z nim pracować.

● **Wiem, że grał pan niedawno z Liv Ullmann. Proszę powiedzieć, czy jest naprawdę tak skomplikowaną kobietą jak w filmach Bergmana?**

– Nie, jest dokładnie odwrotnie, więcej nie powiem, ponieważ zacząłbym plotkować. Ona bardzo się stara być w życiu prywatnym taka, jak w filmach Bergmana i to jest jej osobistą tragedią, kompletnie jej się to nie udaje. Jest naprawdę wyśmienitą aktorką i bardzo miło się z nią pracuje. Moim zdaniem zrobiła za dużo filmów u Bergmana, powinna grać również u innych reżyserów.

● **Kreuje pan bardzo różne role – często nawet takie, które mają swój pierwowzór w życiu. Na ile pan się z takim pierwowzorem utożsamia? Czy poznał pan na przykład Marka Kotańskiego przed realizacją filmu „... jestem przeciw"?**

– W moim przypadku potrzebne jest przejęcie się tematem scenariusza. Gdybym nie znał problemów Kotańskiego, nigdy nie chciałbym zagrać człowieka, który bije się o życie tych dzieci. Niepotrzebny był mi Kotański jako wzór sposobu mówienia, intonacji głosu, tylko jego fascynująca zdolność ratowania życia ludziom i od tej strony dużo mu zawdzięczam. Poznanie go dało mi nie tyle wyobrażenie o tym, jak przebiegają spotkania jego grupy, jak Marek manipuluje młodzieżą, jak się do niej zwraca: „kochani narkomanii" (choć i to się przydaje) – ile przede wszystkim zrozumienie, że istnieje człowiek gotów poświęcić życie, reputację, wszystko żeby ratować innych ludzi. Jeżeli pyta mnie pan o metodę dochodzenia do granej postaci, jest to właśnie przykład. Chciałem poznać i zrozumieć Marka, to, co robi – i stało się tak jeszcze przed nauczeniem się przeze mnie tekstu roli. Natomiast wszystkie ułomności mojego zawodu i moje własne, a także okoliczność, że obserwowałem Marka tylko przez tydzień, złożyły się na to, że ani ta rola, ani ten film nie wypadły tak, jakbym sobie wymarzył; chciałem jak najlepiej. Jak się chce opowiedzieć o miłości, to warto pamiętać, że niezmiernie rzadko filmy o miłości są tak piękne jak prawdziwa miłość; na to potrzeba geniusza.

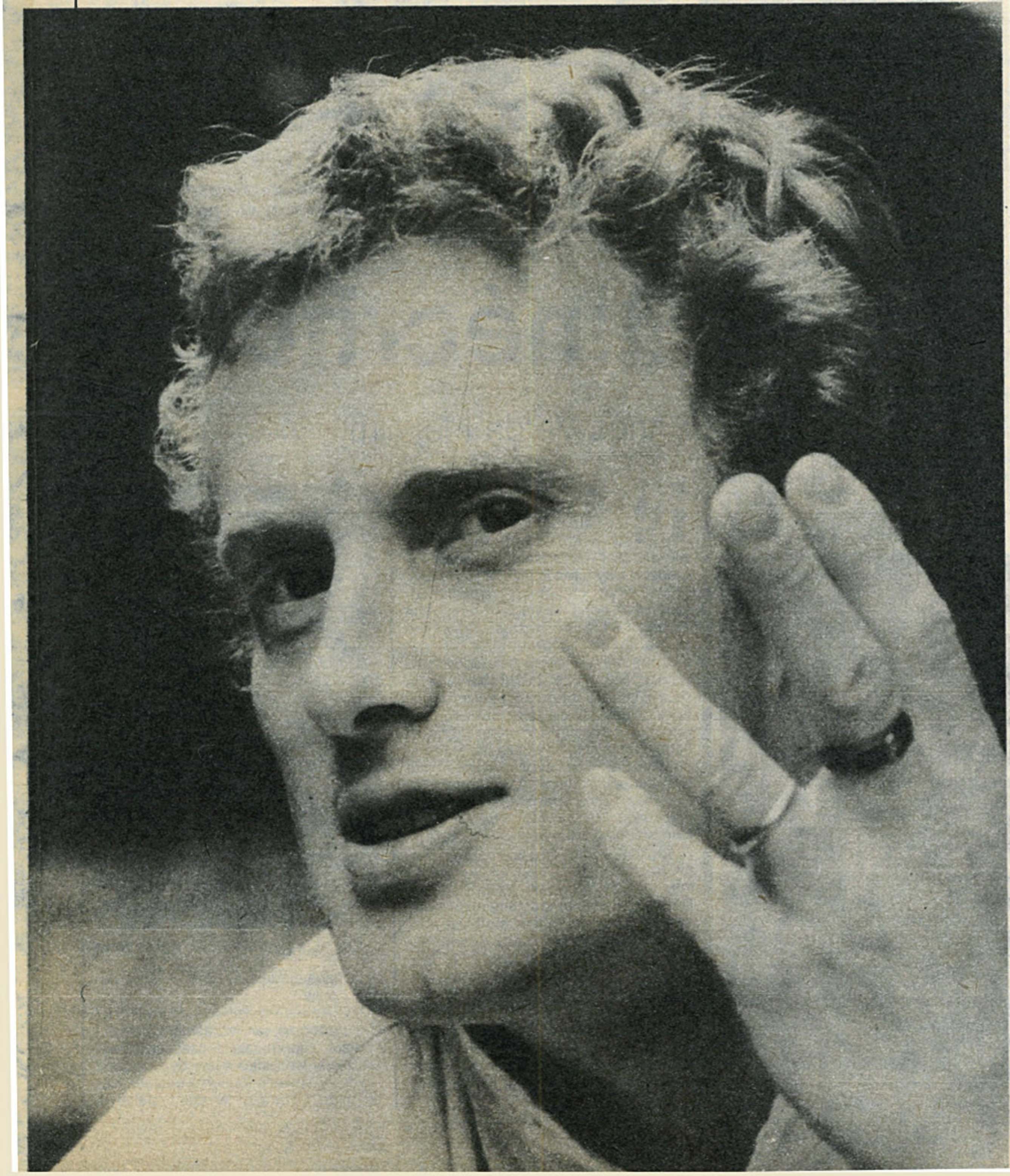
● **Czy można traktować udział pana w tym filmie jako głos w dyskusji na temat narkomanii?**

– Wydaje mi się, że i Trzos po to zrobił film i ja chciałem w nim grać, żeby krzyczeć „nie zabijajcie się, dzieci!". Kotański trzaska drzwiami, gdy nie może się porozumieć ze swoimi podopiecznymi, krzyczy „zabijajcie się!", wychodzi i płacze, jest zrozpaczony i znowu próbuje. Może teraz przez telewizję, może inną drogą coś dotrze, może jeden na stu się nie zabije. Na tym samym polegał sens robienia filmu – może jeden na stu się uchroni. Oczywiście, tak samo jak film, praca Marka też jest niedoskonała. Gdzieś się mylimy, coś się nam nie udaje, ale jestem przekonany, że każdy chce jak najlepiej.

● **Czy kolejna pańska rola jest odejściem do poprzedniej, wydobyciem innego odcienia osobowości, czy raczej kontynuacją pewnej linii?**

– U każdego aktora wygląda to inaczej. Są tacy, którzy marzą głównie o tym, żeby nie zawieść widza, żeby nie pokazać, że się zmienili. Tak było chyba w przypadku Gary Coopera, Henry'ego Fondy i Johna Wayne'a. Tacy aktorzy cały czas czują się zobowiązani grać tę samą postać, mimo, że czasami serce im krwawi. Wayne, przypuszczam, marzył żeby zagrać kogoś słabego i tchórzliwego, ale czuł się zobowiązany do ról męskich i odważnych. Chyba cierpiał z tego powodu. Są z kolei aktorzy, którzy starają się przede wszystkim „zagrać" cechy odbiegające od ich własnego charakteru . Na przykład Tadeusz Łomnicki, który robi to fenomenalnie. Ja jestem „pomiędzy", korci

ciąg dalszy na str. 18



ciąg dalszy ze str. 17

mnie by grać cały czas troszkę innego; pragnę opowiedzieć poprzez siebie, że człowiek nie jest jednoznaczny. Jeżeli mam możność otrzymania roli pozwalającej to wyrazić, czuję pełnię szczęścia aktorskiego. Ale nie zawsze tak bywa.

● **Aktor powinien więc podpatrywać innych czy czerpać tylko z siebie?**

– Aktorstwo jest fenomenalnym sposobem pokazania kim jest człowiek, że jest wielki i odważny, ale i tchórzliwy zarazem. Jeżeli ma się dość intuicji, żeby to odczuć i tyle talentu, żeby środkami aktorskimi to przekazać, wówczas nie trzeba nikogo podpatrywać, wystarczy grać siebie samego, w sobie samym znajdzie się i łajdaka, i anioła. Miałem dużo szczęścia mogąc grać rozmaite role, ale grałem zawsze siebie samego.

● **Czy jednak nie ma sytuacji, w których obserwuje pan ludzi dla celów zawodowych?**

– Nie, ja nie jestem tego typu aktorem. To jest może moją wadą, lubię żyć intensywnie, zacietrzewiam się i nie mam czasu i zdolności do przeprowadzania obserwacji „na chłodno". Ja się z ludźmi bardzo intensywnie kontaktuję, albo się kłócę, albo kocham, albo piję, albo odpoczywam, nie umiem chłodno obserwować, ja się ludziom oddaję i od ludzi biorę. Czasami wraca do mnie wspomnienie, kto kim był i dlaczego tak się zachował, ale to nie jest bazą mojej pracy nad rolą. Jeżeli gram ludzi innych, niż sam jestem, staram się bardziej intuicyjnie i emocjonalnie do tego podchodzić. Nie rozmawiam nigdy z człowiekiem, żeby go podpatrywać. W filmie Krzysztofa Zanussiego jest taka sytuacja; syn przychodzi do ojca w domu starców i podpatruje ich wszystkich – ja to zagrałem, ale uważam, że jako aktor nigdy bym tak nie pracował. Co to znaczy podpatrywać cudze zachowanie? Jeżeli brakuje mi motywacji psychofizycznych, nie gram, ale jeżeli rozumiem, że gram coś, co może się zdarzyć we mnie, to reakcje fizyczne powstają w sposób absolutnie naturalny. Jeśli nie czuję w sobie tematu, żadne podpatrywanie zachowań drugiej osoby nic mi nie pomoże. Może są aktorzy, którzy to umieją, ja nie.

● **A czy nie chciałby pan zagrać w jednej sztuce różnych ról?**

– Nie chcę być nieskromnym, ale przyznam, że to ja poprosiłem Andrzeja Wajdę, żeby wyreżyserował „Idiotę". Gdy Wajda zapytał mnie: kogo chcesz grać, Myszkina czy Rogożyna? – powiedziałem, że obu. Odrzekł na to: genialnie, tylko trzeba znaleźć kolegę, który by się z tobą zamieniał. Rzeczywiście Dostojewski taki właśnie jest, cały czas opowiada o sobie; trzech braci Karamazow, Myszkin i Rogożyn – to jest Dostojewski. Jak można to najlepiej wyrazić środkami aktorskimi? Otóż aktor powinien co wieczór zmieniać rolę – raz grać Myszkina, raz Rogożyna, nie zmieniając nawet charakteryzacji. Pokazać, że można być Chrystusem ale zarazem jest się w stanie zabijać. I tylko jedna twarz, jednego aktora, może udowodnić tę prawdę literatury ludziom. Wajdzie to się bardzo spodobało, ale nie znaleźliśmy aktora, który by się ze mną zamieniał, zrezygnowałem więc z udziału w tym przedstawieniu...

● **Kim byłby pan, gdyby nie wybrał aktorstwa?**

– Nieraz się nad tym zastanawiałem, myślę, że nikim, ale gdybym chciał być kimś pozytywnym, to chyba znalazłbym siłę aby zostać nauczycielem historii i języka polskiego. A gdyby 20 lat po maturze przyszła do mnie z podziękowaniem uczennica i powiedziała, że dzięki mnie wiele się nauczyła, to przypuszczam, że byłaby to satysfakcja co najmniej równa tysiącom próśb o autograf.

● **Jakie są pana fascynacje pozaaktorskie?**

– Chciałbym być najbardziej wrażliwym odbiorcą malarstwa. Nie potrafię tego. Chciałbym przeczytać wszystko, co zostało napisane. Nie zdążę. Wszystkiego strasznie chcę i mówię sobie, że jutro pójdę na pewno do czytelni, jutro na pewno zagram w tenisa, jutro na pewno spotkam najpiękniejszą dziewczynę na świecie. I jeżeli otrzymuję nową rolę, to rzucam na nią cień moich marzeń. Nie ma w tym kalkulacji, jest tylko moje życie, moje niedoskonałości.

Rozmawiał
JÓZEF SEIDEL

„...jestem przeciw" – z Ewą Dałkowską

„Cléo od 5 do 7"

Agnès Varda, pionierka. Jeszcze nim Truffaut i Godard wywołali francuską nową falę, ona już nakręciła film w tym stylu: „La pointe courte".

Cinécriture

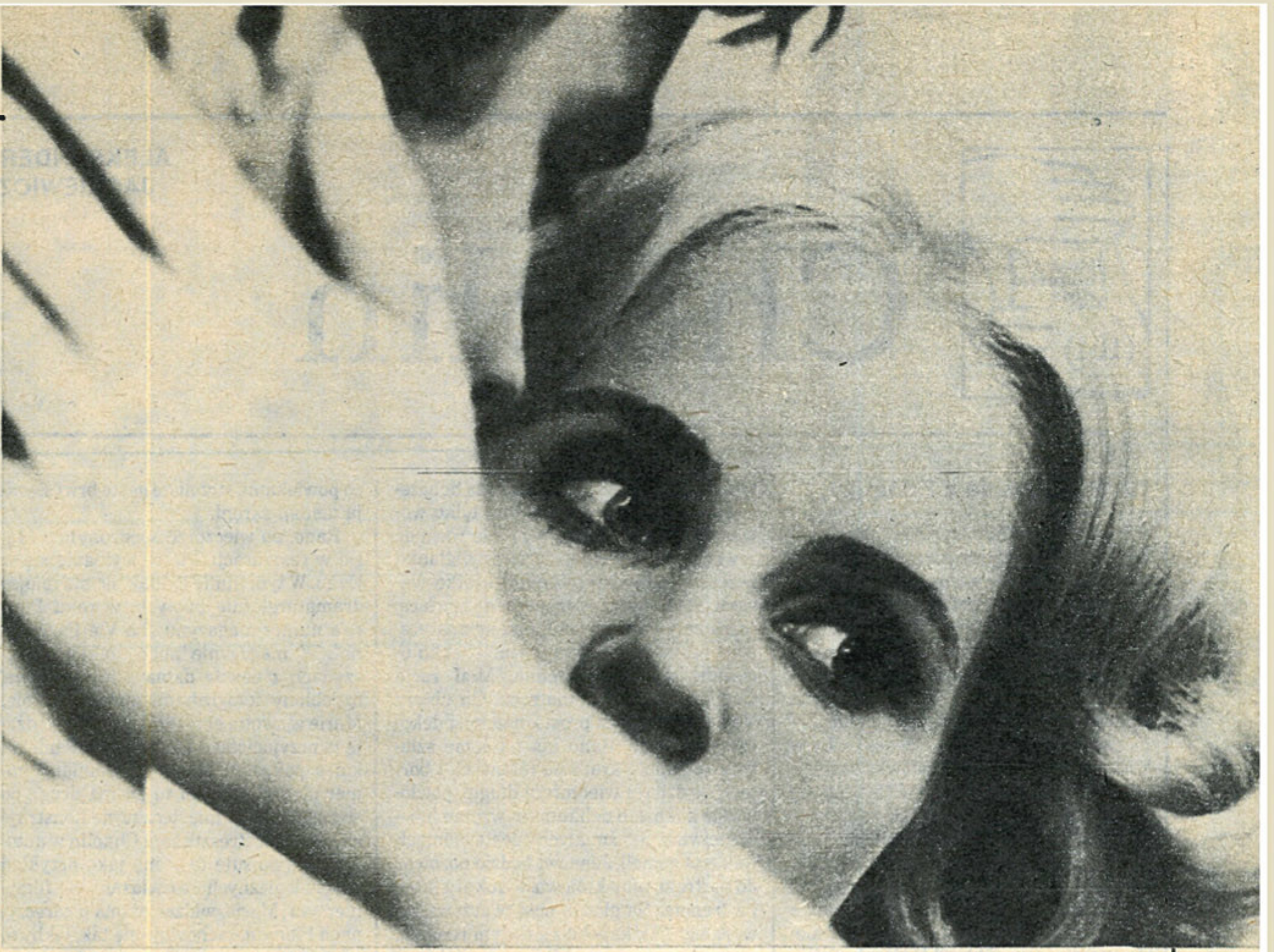
Agnès Varda i jej filmy

Nie umie słuchać, ale wie co mówi. Nie chce odpowiadać na pytania, ale zmusza do słuchania. Temperament w mowie stanowi sprzeczność z jej osobą. Siedzi w swym fotelu niemal bez ruchu, nogi w modnych botkach założone kokieteryjnie jedna na drugą. Nie pali, pije herbatę i od razu przechodzi do wygłoszenia credo filmowca: „Le cinéma c'est un art – Kino to sztuka, siódma sztuka. Nie może być oddawane w służbę innych spraw. To znaczy, że nie lubię, kiedy filmuje się powieść. Powieść jest dziełem gotowym, skończonym, napisanym, wywołała już określone uczucia, voilà, fini! Na nieszczęście kino zaczęło ilustrować, jakiś tekst, jakąś historię i dopasowuje obrazy do tego tekstu. W takim przypadku samo kino staje się sprawą drugorzędną"

To coś więcej niż gołosłowne oświadczenia. Filmy Agnès Vardy są inne. Ciągle inne, od trzydziestu lat. Różne nie tylko od amerykańskich spektakli, w których łowi się białe rekiny albo zielone szmaragdy. Różne także od tego, co znamy z dzieł Chabrola, Truffauta i Godarda. Jednak Agnès Varda i jej delikatne filmy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zostały prawie zapomniane, aż do chwili, gdy jej nazwisko pojawiło się znowu we wszystkich środkach przekazu. Było to we wrześniu ubiegłego roku: Złoty Lew – wielka nagroda weneckiego festiwalu przyznana została jej filmowi „Bez dachu i praw".

Agnès Varda

Czy Agnès Varda także się zmieniła? Czy podobnie, jak wcześniej Chabrol i Truffaut, zapomniała o czasach nowej fali, kiedy wszystko miało być inaczej? Kiedy stosowano ruchomą kamerę, kiedy młodzi Francuzi wyszli z atelier w



„Szczęście"

plener, kiedy dominować zaczął obraz a nie słowo? Nie. „Bez dachu i praw" jest filmem z ducha nowofalowego, klasycznym filmem autorskim, wymyślonym, napisanym przez Agnès Vardę, przez nią nakręconym, zmontowanym i wyprodukowanym. „Oczywiście ciągle jeszcze robię kino autorskie, ale to pojęcie wyszło z mody i straciło znaczenie. Moje kino nazywam „Cinécriture". „Ciné" od „Cinéma" (kino) i „écriture", co znaczy – pismo, sztuka pisania. Cinécriture obejmuje wszystko, od pierwszego pomysłu aż do gotowej kopii"

Pomysł tego filmowego dziennika młodej włóczącej się kobiety, przyszedł jej do głowy na Południu, gdzie Angès Varda dorastała, niedaleko Sète. „Ludzie, bez domu i własnych rzeczy, którzy przemierzają okolicę także w zimie, bo tak właśnie chcą – zawsze mnie fascynowali. Tygodniami jeździłam po drogach południowej Francji, brałam do samochodu wielu trampów. A pewnego dnia spotkałam tę dziewczynę. Była taka dziwna, samotna, bez chęci integracji. Postanowiłam zrobić film o dziewczynie, która żyje sama, poza światem". Wszystkie filmy Agnès Vardy powstają dzięki impulsowi dokumentalnemu, ale są bardzo dalekie od obrazowania czy w ogóle objaśniania idei i stosunków. Są to dzieła artystki staromodnej. W tym zawiera się czar jej filmów.

Varda porównuje się z malarzami dziewiętnastego wieku. „Czekam na inspirację, na tę siłę, która powie mi, że powinnam robić właśnie ten, a nie inny film. Nie dziwi więc, że pracuje bez scenariusza. W scenariuszu tkwi według niej „fałszywa chęć zyskania literackiej doskonałości", której pragnie uniknąć. Wie o czym ma być jej film, zna poszczególne etapy, dialogi powstają na planie we współpracy z aktorami. Mężna Sandrine Bonnaire! Gra Monę, wagabundkę, która miesiącami nie myła głowy, biegała w starych dżinsach i wyciągniętym swetrze. „Seule, sale et rebelle" – samotna, brudna, zbuntowana – to były słowa, które Varda wciąż powtarzała, Mona to osoba zaniedbana. „Brud to temat, który mnie już od dawna interesował. Dystans między człowiekiem czystym i brudnym jest trudniejszy do przebycia, niż między czernią i bielą, między nędzą i bogactwem. Smród, fetor jest granicą, głęboką przepaścią. Szczególnie u dziewcząt. One powinny być zawsze czyste i porządne".

Agnès Varda milknie, spogląda w okno. Jest chłodny, wiosenny dzień. W tym dniu na oddalonym od jej domu o kilkaset metrów cmentarzu Montparnasse odbywa się pogrzeb Simone de Beauvoir. Pójdzie tam trochę później. Teraz jest piękne światło na podwórzu, światło do fotografowania. A na tym Varda zna się także. Zaczynała przecież jako fotograf. Stała się znana dzięki fotosom Gerarda Philipe'a, a fotosami z przedstawień Theatre National Populaire Jeana Vilara przez wiele lat zarabiała na życie. Nigdy nie należała do wąskiego kręgu Nouvelle Vague, chociaż jej pierwszy film „La pointe courte" został później uznany za prekursora nowej fali, gdyż już w 1954 roku antycypował to, co w końcu lat pięćdziesiątych proklamowano jako zasady tego ruchu. Agnès Varda, pionierka. Stała się nią w trudnych okolicznościach. Przez dwa lata nie mogła publicznie pokazywać „La pointe courte". Na szczęście człowiek, który montował ten film, nosił nazwisko Alain Resnais. Zadbał o to, by zobaczył go pewnego dnia André Bazin, naówczas głowa Cahiers du Cinéma.

Bazin był zachwycony i sprowadził Vardę z jej irytująco emocjonalnym filmem do Cannes. Oddźwięk był potężny, krytyka entuzjastyczna, ale kiedy film trafił do kin – nie znalazł publiczności. Jeszcze w 1956 Truffaut pisał o „La pointe courte": „Niełatwo oceniać film, w którym według nieznanych praw miesza się to co słuszne, z tym co fałszywe, to co słusznie fałszywe, z tym co fałszywie słuszne". To typowe dla Agnès Vardy i jej roli we francuskim filmie. Irytuje nawet i Truffauta, który ją jako jedyną kobietę zaliczał do swych przyjaciół z nowej fali. A jak podzieliły się zdania przy jej filmie „Szczęście": czy był to czysty kicz, pochwała zwyczajnego życia, czy parodia? Mężczyzna kocha swą żonę i dwoje swych dzieci. Pewnego dnia spotyka inną kobietę i zaczyna kochać również ją. I wyjaśnia swej żonie: dwie kobiety oznaczają dla niego więcej szczęścia niż jedna. I przytacza przykłady z przyrody – jeszcze więcej kwiatów, to jeszcze więcej drzew, jeszcze więcej szczęścia. Żona milczy, a potem idzie do jeziora i topi się. Nowa żona wchodzi na miejsce dawnej. „Szczęście" – film bez konfliktu, bez sporów, bez żałoby.

Lecz tylko zupełnie naiwni przyjęli „Szczęście" jako pochwałę idylli. Bowiem w tym filmie zawarta jest krytyka pojęcia szczęścia, polegającego na gromadzeniu dóbr, w tym przypadku – kobiet. „Nigdzie w filmie nie mówi się, że pierwsza żona popełniła samobójstwo, ale każdy tak sobie to tłumaczył" – zauważa Varda. A przecież nie o to szło. Jej film powstrzymuje się od wyrokowania, nikt w nim nie jest winien. „Szczęście" ukazuje inną, znacznie bardziej gorzką prawdę: „Każdy jest jedyny w swoim rodzaju, lecz każdy może być zastąpiony. Ta idea miłości nie podobała się wielu ludziom". Ale wzbudziła zainteresowanie, film cieszył się powodzeniem. Dla swego następnego filmu Varda znalazła producenta i dwie gwiazdy: Catherine Deneuve i Michela Piccoli. Zabrakło tylko pomysłu. Film „Stworzenia" padł. Agnès Varda musiała to odpokutować. Przez całe lata nie mogła zdobyć pieniędzy na żaden większy film. Realizowała więc krótkie metraże. O Czarnych Panterach, o Flower-Power-People z San Francisco, o Vivie, gwieździe Andy Warhola.

Agnès Varda kocha Stany Zjednoczone, szczególnie wybrzeże zachodnie. Tam powraca stale na całe miesiące.

Francuzka w Los Angeles. Ale Amerykanie nie rozumieją jej filmów. „Bez dachu i praw" był wyświetlany w Ameryce, ale Amerykanie pytali: skąd się wzięła Mona? Dlaczego się tak, a nie inaczej zachowuje? Dokąd zmierza? „To zupełnie nie moja sprawa, mówię na to. – Ja tylko opowiadam, jak ona żyje, jak i z kim sypia, jak się zachowuje. Bez wyjaśniania dlaczego". Kino Angès Vardy to kino opowiadające, jego siła oddziaływania wynika z dokładnej znajomości obiektu i czujnej obserwacji. I, zupełnie wbrew modzie, odsuwa wszelkie wyjaśnienia psychologiczne. „Pozostawiam widzowi swobodę samodzielnego kontaktu z filmem, znalezienia własnej lektury. Widz towarzyszy Monie. Razem ze swymi marzeniami, wspomnieniami, ze swymi odniesieniami. Myślę, że wielu jest szczęśliwych, bo pozostawiam im ich własny osąd, bo nie wyrokuję za nich, bo nie mówię co jest dobre, a co złe. Innych to znowu niepokoi. Są zdania, że takie filmy mogą kręcić tylko zupełnie młodzi ludzie. Sądzą, że kiedy jest się starym, musi się wiedzieć, co jest dobre a co złe".

Ale przecież nie jest stara. Według metryki: pięćdziesiąt osiem. Sądząc po odwadze, temperamencie, radości ryzyka: o wiele młodsza. Od czasu niepowodzenia przed dwudziestu laty była sama producentką swych filmów. Teraz, po sukcesie w Wenecji, jest czczona i popierana. W Paryżu miesiącami wyświetlano nie tylko jej nowy film, ale także „Cleo od 5 do 7", film który zrealizowała przed dwudziestoma pięcioma laty. „Niełatwo jest pozostać nienaruszonym w tym zawodzie. Kiedy odniesiesz sukces, kochają cię wszyscy, także ci, którzy przedtem nie chcieli nic dla ciebie zrobić". Filmowców porównuje Varda do „poètes maudits" – przeklętych poetów, którym odmawia się obywatelskiego uznania i nie chce się słuchać ich prawd. Swoją karierę porównywała kiedyś z „Czekaniem na Godota". Teraz może się to zmieni.

Według Frankfurter Allgemeine Magazin-Mareike Boom oprac. jot

„Bez dachu i praw"

Moja historia kina

(104)

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Chaplin

42. Pożegnanie z Edną (49)

Chaplin, charakteryzując „Paryżankę", mówił, iż znajdzie się w niej m.in. humor. Właściwie mamy tu tylko jeden obraz komiczny. Przed nami kuchnia wytwornej restauracji, do której – sekwencja ta otwiera paryską partię filmu – przyszli na kolację Marie i jej bogaty kochanek, Pierre Revel. Kiedy Pierre ze znawstwem układa menu, kucharz – mocno przerysowany i błazeński niby w burlesce – wyjmuje z lodówki małego, mocno skruszałego ptaka, krzywiąc się niemiłosiernie od fetoru, tak samo zresztą jak będący w pobliżu kelnerzy. Ale kierownik sali, który obsługuje stolik Pierre'a, ma wyraz twarzy natchniony: przyrządza przysmak – leje na patelnię szampan, rzuca na nią trufle – a gdy niesie potrawę do stolika, kłania się uniżenie, warcząc zarazem na kelnerów.

Mówiłem o pieczołowicie wyeksponowanym świecie przedmiotów we wstępnej partii filmu. W paryskiej – pieczołowitość znać nadal. Mieszkania Marie i Pierre'a, gdzie głównie akcja się rozgrywa, są mocno, chociaż zarazem dość subtelnie, zróżnicowane. Dom Pierre'a robi wrażenie przestronne – na ścianie gobelin, wdzięczne złocone meble, marmurowe wykładziny. Mieszkanie Marie – przeciwnie – wydaje się duszne: ściany okrywa pofałdowana materia, ciężkie portiery osłaniają drzwi i okna. Zresztą bohaterowie różnią się od siebie nie tylko wewnętrznie – co zobaczymy – ale również zewnętrznie. Pierre jest drobny, gładko uczesany, z podstrzyżonymi krótko wąsami. Ma twarz przyjemnie drwiącą, przez cały czas pozostaje na sympatycznym luzie. Marie tymczasem – lekko ociężała, większa, dorodna. Miał rację Chaplin: trochę już matrona. On ubiera się elegancko lecz prosto, ona nosi dekoracyjne stroje. Rano ma na sobie szlafrok ze śmiałą kratą na rękawach i bortach, w dzień i wieczorem długie, powłóczyste suknie, o delikatnym wzorze lub – przeciwnie – śmiałych zestawieniach (jak ona sama!); Jeanowi będzie pozować do portretu, niby królowa, w sukni z lamy i z trenem. Na głowie nosi twarzowe zawoje, egretki, kapelusz z dużym rondem, a przynajmniej grzebień hiszpański we włosach; do ubogiego domu Jeana zabłąka się w pysznym futrze.

W przyszłości Josef von Sternberg w swoich filmach będzie operował sylwetką Marleny Dietrich, starając się z gwiazdy stworzyć dzieło sztuki; Chaplin postępuje podobnie w „Paryżance" z Edną. Dekolty, oświetlenie, kadraż podkreślają jej długą szyję, pełne ramiona, karnację młodego ciała. Twarz Edny – zamiast dawnej słodyczy – ma w sobie skończoność ładnego przedmiotu: podłużnie wykrojone oczy przysłonięte nieco powiekami, strzeliste gęste brwi sięgają niemal skroni.

Rano, po wieczorze spędzonym z Marie w restauracji, Pierre wyleguje się w łóżku. W tym filmie jednak nie ma miejsc dramaturgicznie pustych: w ręku Pierre'a numer magazynu „La Vie Parisienne". W magazynie anons o jego zaręczynach z pewną damą z towarzystwa, ozdobiony fotografiami obojga. Z kolei Marie w swoim apartamencie. Odwiedzają ją przyjaciółki – Fifi, po czym Paulette, która pokazuje Marie wspomniany numer pisma. Aktorka tu po raz drugi, po scenie na stacji miasteczka, demonstruje swój kunszt. Zresztą sam Chaplin w autobiografii opisuje tę scenę jako przykład psychologicznych rozwiązań w filmie niemym. Marie, widząc anons o zaręczynach Pierre'a, zachowuje się tak, jakby to ją w gruncie rzeczy nie obeszło. Rzuca czasopismo, zapala papierosa. „Takie jest życie" – powiada. „Jednakże publiczność widzi, że jest wstrząśnięta" – pisze Chaplin. Dopiero kiedy przyjaciółki wyszły, Marie ponownie chwyta czasopismo, a wyraz jej twarzy robi się dramatyczny. Niedługo zjawia się u niej Pierre. Marie milczy, nie robi mu żadnych wyrzutów. Tylko jest – jak nie raz bywało w burleskach – nieskończenie, dziecinnie smutna. Pierre domyśla się w ten sposób, że ona już wie wszystko, zresztą zauważa porzucone czasopismo.

Edna Purviance w „Paryżance"

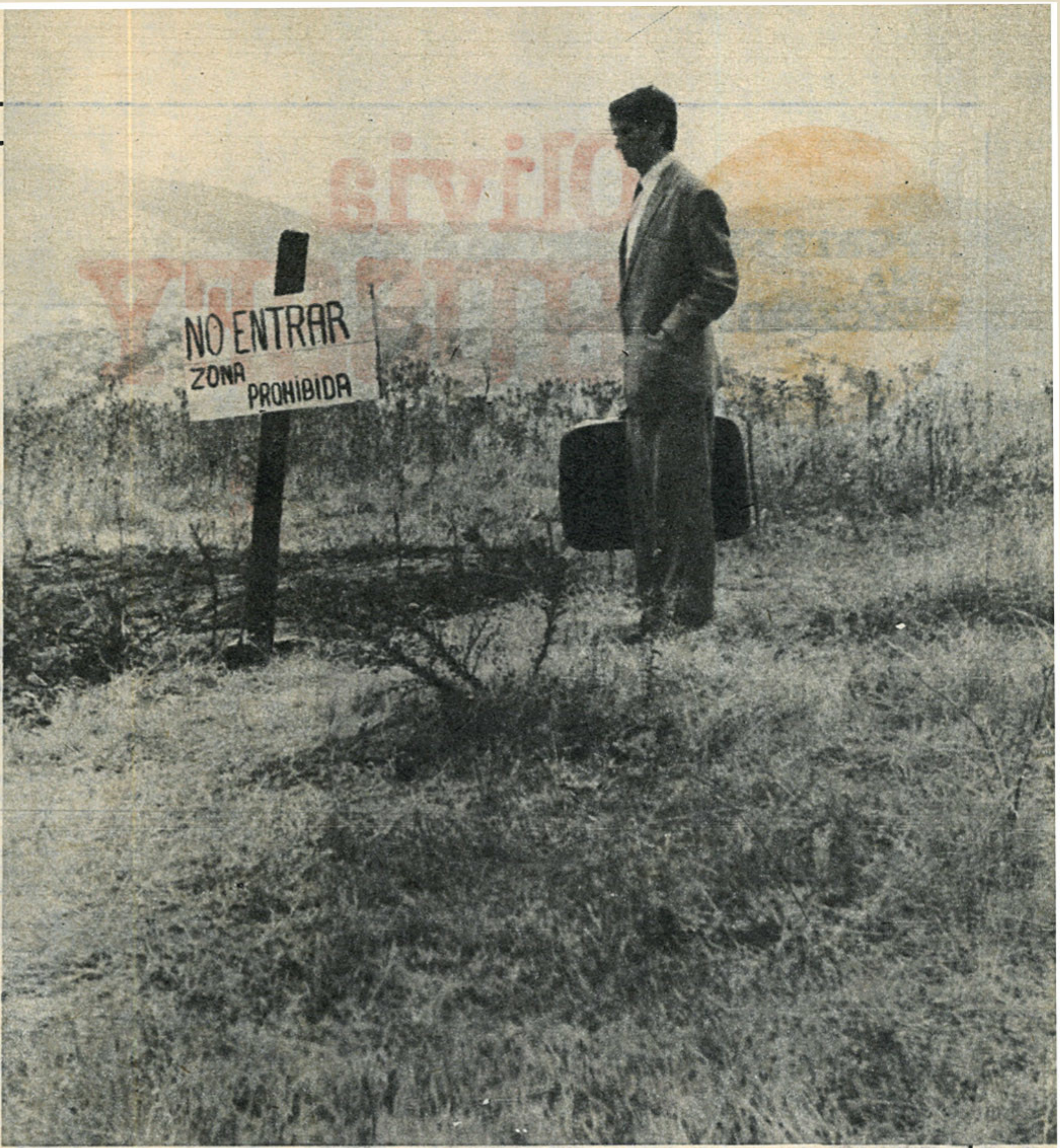
Najtrudniejsze zadanie stanęło jednak przed aktorką w jednej z dalszych scen filmu. Marie, ponownie zakochana w Jeanie, jest bliska zerwania z Pierre'em. Wtedy on dotyka kolii na jej szyi, waży przedmiot w ręku. Marie w porywie godności wyrzuca kolię oknem. Lecz widzi, jak przypadkowy włóczęga podnosi klejnot. Chwila zastanowienia... W tym momencie stanęło przed aktorką niełatwe zadanie: Marie ma odebrać kolię. Aktorka musi więc z tej znów kochającej i kochanej (przez Jeana) kobiety, a zarazem kobiety rozpieszczonej przez Pierre'a i nie potrafiącej z nim zerwać – zrobić w dodatku kobietę wulgarną. Edna rozegrała rzecz brawurowo. Oczywiście, dramaturgia sceny została prawdopodobnie szczegółowo przygotowana przez Chaplina i zaplanowana w każdym szczególe, ale nie mógł on zaplanować jej żywiołowości i spontaniczności: zobaczywszy, że kolia znika w ręku włóczęgi, godna dotychczas Marie zrywa się i pędzi, dopada znalazcę i odbiera zdumionemu klejnot, płacąc banknotem. Ale w tej scenie jest więcej. Jak zrobić mianowicie, aby Marie przez swój „niski" postępek nie straciła dotychczasowego wdzięku? Dzieje się to tak: wracając do domu bohaterka łamie sobie obcas i musi dalej kusztykać jak niepyszna pod wzrokiem przypadkowego policjanta i śmiejącego się w oknie na piętrze Pierre'a.

Kontrasty charakteryzują narrację w tym filmie na każdym kroku: kontrasty postaci, kontrasty w postaciach, kontrasty miejsc i sytuacji, kontrasty społeczne. Oto jedna z takich sekwencji. Kiedy Marie dowiedziała się o zaręczynach Pierre'a, woła wreszcie do kochanka płacząc: „Czy sądzisz, że jestem wyzuta z jakichkolwiek uczuć?". Pierre, który nie lubi gwałtownych scen, rejteruje. W odpowiedzi na to Marie wieczorem przyjmuje telefoniczne zaproszenie na zabawę od jednej z niefrasobliwych przyjaciółek. Ta dzwoni z wesołego lokalu. Nie zdążyła skończyć rozmowy z Marie, kiedy zostaje oderwana od telefonu i skłoniona przez pijanych mężczyzn do strip-teasu. Jest owinięta zaledwie w długi biały woal. Jeden z mężczyzn chwyta jego koniec i zaczyna się sam woalem okręcać. Od tego momentu kobiety nie widzimy, tylko mężczyznę owijającego się coraz szczelniej oraz twarze pozostałych mężczyzn, przyglądających się widowisku, podnieconych i z oczyma wbitymi w kobietę poza kadrem. Tymczasem Marie jedzie na ową zabawę swoim luksusowym samochodem. Trafia do Dzielnicy Łacińskiej, gdzie zabawa się odbywa. Lecz myli adres i oto znajduje się w ubogim mieszkaniu Jeana i jego matki. Marie ze świata zbytku wchodzi na chwilę na powrót w swój dawny świat. Mieszkanko jest wprawdzie uboższe, niż było tamto na prowincji, ale nadal „ciepłe" i zamieszkałe. Matka Jeana częstuje gościa herbatą, Jean stara się wybrać całą serwetkę. Dalsze kontrasty: ożyje miłość Jeana i Marie, lecz matka, owa dobra matka z partii wstępnej, zacznie się uczuciu syna przeciwstawiać. Może trochę retoryki pojawi się w następnych scenach: Marie, aby chłopcu jakoś dopomóc, zamawia u niego portret pozując mu w jednej ze swoich dekoracyjnych sukien, on zaś maluje ją dawną, taką jaka była w miasteczku.

Zarazem ową dramaturgię – lepszą, gorszą, bardziej lub mniej wiarygodną (pamiętajmy wciąż, że jesteśmy w okresie kina niemego, kiedy wszystko trzeba było pokazać) – wypełniają wciąż możliwie prawdziwi ludzie. Zatrzymajmy się na naszych bohaterach w sekwencji, która następuje po spotkaniu Marie z Jeanem i prowadzi do ostatecznej katastrofy, o czym w następnym odcinku. ■

Z EKRANÓW ŚWIATA

Dzieci zimnej wojny



Eugenio Morales

Film o Chile, zrobiony w Chile: to budzi niedowierzanie. Wiadomo, że przed 14 laty, po ustanowieniu dyktatury generała Pinocheta, wyprowadziła się z Chile chilijska kinematografia – rzecz bodaj bez precedensu w dziejach światowego kina – że filmowcy chilijscy pracują w Meksyku i w ZSRR, w Szwecji i w NRD, na Kubie, we Francji, w Nikaragui i w Bułgarii, wszędzie, tylko nie we własnym kraju.

A jednak film „Dzieci zimnej wojny", chociaż zrobiony przy finansowej pomocy Francuzów, został nakręcony w całości w Chile, przez ekipę chilijskich filmowców, z udziałem chilijskich aktorów. I – co najciekawsze – wyświetlano go w chilijskich kinach.

Reżyser filmu, 32-letni dziś Gonzalo Justiniano, zaczynał podobnie jak jego starsi koledzy – Miguel Littin, Helvio Soto, Sebastian Alarcon: uczył się i pracował na emigracji. Studiował na uniwersytecie i w szkole filmowej w Paryżu, robił reportaże filmowe dla telewizji francuskiej i amerykańskiej, zrealizował cykl filmów dokumentalnych o muzyce chilijskiej. W roku 1984 wrócił do kraju i postanowił zaryzykować: w rok później ukazał się na ekranach jego pierwszy film fabularny „Dzieci zimnej wojny".

Pierwsza część filmu ma w sobie wdzięk naiwnego romansu z tanich zeszytów, sprzedawanych w kioskach dworcowych. Gaspar, urzędnik w małej firmie handlowej, zakochuje się w Rebece, niepozornej akwizytorce z zakładu pogrzebowego. Jest to miłość od pierwszego wejrzenia, nie znająca wahań, przeszkód, kalkulacji – i tak ją właśnie pokazuje Justiniano, jako uczucie gorące i szlachetne, któremu oboje poddają się bez reszty. Gaspara spotyka również sukces zawodowy: szef przed wyjazdem na dłuższy pobyt za granicą właśnie jemu powierza kierowanie firmą. Skromny urzędnik nie posiada się z radości, zapożycza na konto przyszłej pensji, kupuje wspaniały samochód, urządza na nowo dyrektorski gabinet i wreszcie, w porozumieniu z księdzem, aranżuje niezwykłą uroczystość ślubną w malowniczej scenerii nadmorskich skał. Opowieść o królewiczu i królewnie – jak sami siebie czule nazywają – jest przesycona wielką sympatią dla obojga, ale i łagodną ironią, przypominającą chwilami klimat tych sekwencji z filmów chaplinowskich, kiedy Charlie śni o pięknych kobietach, powodzeniu, bogactwie. Gaspar i Rebeca są tak zapatrzeni w siebie, że zdają się nie dostrzegać szarzyzny życia wokół nich, jałowej bieganiny ludzi pragnących sprostać wyzwaniu inflacji, bezinteresownej złośliwości kolegów z biura, natrętnej propagandy rządowej i wszechobecnej policji, całych obszarów dewastacji duchowej w społeczeństwie.

Styl dyskretnej ironii z przekonaniem podchwycili aktorzy – 36-letni Eugenio Morales w roli Gaspara i 39-letnia filmowa debiutantka Pachi Torreblanca, grająca Rebekę – oboje związani z ośrodkiem sztuki eksperymentalnej Trolley w Santiago de Chile. Morales tworzy postać kształtowaną przez długo doświadczany kompleks niższości, poczucie miałkości dotychczasowej egzystencji, naturalną nieśmiałość; z drugiej strony przejawia stanowczość, kipi niespodziewaną energią, wyzwoloną przez wielką miłość i nagły awans w firmie. Aktor potrafi uwidocznić przemianę skromnego urzędnika w dynamicznego bossa, ale i zasugerować jak bardzo jest Gasparowi nie do twarzy z ową miną króla życia, ile wysiłku psychicznego kosztuje go ta metamorfoza, którą inicjuje świadomie, pragnąc sprostać własnym wyobrażeniom o prawdziwym mężczyźnie i wspaniałym szefie.

I Pachi Torreblanca w roli Rebeki: bodaj jeszcze większy sukces aktorski. Wścibska szara myszka, która z cichą determinacją, jakby nie widząc całej paradoksalnej śmieszności swojej misji zachwala użyteczność kantorku z trumnami, pod wpływem miłości pięknieje w naszych oczach. W postaci Rebeki łączy się harmonijnie pokorne posłuszeństwo wobec mężczyzny i jakaś macierzyńska wyrozumiałość wobec jego władczych odruchów, komiczna gapiowatość i szczery liryzm, radość z odnalezienia sensu życia i ledwie uchwytny wyraz niedowierzania, że to wszystko zdarzyło się naprawdę.

Oboje – Morales i Pachi Torreblanca – zdobyli nagrody za najlepsze kreacje na zeszłorocznym Festiwalu Młodego Kina w Turynie i były to jedyne decyzje jury, przyjęte z powszechnym aplauzem. Na tych kreacjach spoczywa ciężar pierwszej części filmu, cała owa umyślnie przejaskrawiona, niemal odrealniona historia „królewicza" i „królewny", skrojona na modłę fotoromansów i ujęta w cudzysłów delikatnej ironii, ze zgrzebną rzeczywistością społeczną w tle.

W części drugiej owo tło staje się pierwszym planem filmu, zmienia się tonacja opowieści, coraz większą rolę odgrywa niespokojny rytm narracji, znaczący pejzaż, tonacja zdjęć. Szef okazuje się bankrutem: chroni się za granicą, z premedytacją przerzucając odpowiedzialność i długi firmy na swego następcę. Pozbawiony posady, zrozpaczony Gaspar mierzy ze straszaka do pracownika urzędu zatrudnienia, który bezceremonialnymi pytaniami głęboko rani jego poczucie godności. Odruchowy bunt zmienia się w postawę trwałą: lojalny obywatel, wygodny dla dyktatury, przestaje być potulny, odmawia posłuszeństwa, łamie zakazy ustanowione przez władzę. Zostaje uznany za terrorystę, poszukuje go policja w całym kraju. Podczas ucieczki w nieznane towarzyszą mu Rebeka i dwaj wierni przyjaciele. Ale wszyscy oni zatrzymują się przed tablicą w szczerym polu, zakazującą wstępu osobom niepowołanym – i tylko Gaspar ma odwagę iść dalej. Wszystko, co spotyka podczas wędrówki, przypomina zły sen: oto więc jakiś pusty teren ogrodzony kolczastym drutem, oto starzec w łachmanach radzący mu odejść stąd jak najszybciej, sterty połamanych mebli i innych przedmiotów, wśród których można dostrzec strzępy haseł z okresu Allende, jakaś kawiarnia z werandą podmywaną przez fale oceanu, gdzie dobrze ubrani goście zamykają telewizor, gdyż w obu programach króluje Pinochet.

W ostatnim ujęciu widzimy Gaspara z walizką w ręku, wśród kęp pożółkłej trawy na szerokim, jałowym stepie, zamkniętym linią dalekich wzgórz. Wiemy, że nie wróci już do poprzedniego życia, wiemy także, że nie wie dokąd iść.

Zakończony owym znakiem zapytania – film jest więc naiwnym romansem, ironiczną przypowieścią i metaforą społeczną. Jest w nim coś z komiksu i coś z ponurej ballady, jest humor i gorycz, groteska i tragizm. Jest obrazem nie zawsze składnym, ale sugestywnym. Mógł ukazać się na ekranach, jednak nie na długo: reżyser mówi, że wojskowi przebrani w cywilne ubrania organizowali głośne protesty w salach, że rozpowszechniano rozmaite insynuacje przeciw twórcom, aż wreszcie przestraszeni dystrybutorzy wycofali film z kin, choć miał powodzenie. A prasa chilijska, a krytyka? Justiniano twierdzi, że zebrał sporo pochwał – za wzruszający film o miłości, oczywiście.

WACŁAW ŚWIEŻYŃSKI

LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA, reż. Gonzalo Justiniano. Chile-Francja

PORTRET NA ŻYCZENIE

Olivia HUSSEY

Zupełnie nieoczekiwanie okazało się, że sprawa Olivii Hussey, poruszona raczej przypadkowo w rubryce (nr 51 z ub. roku) wywołała mnóstwo listów. Czyżby pamięć o rzeczywiście wspaniałym filmie Franco Zeffirellego „Romeo i Julia" wciąż była taka żywa? W każdym razie prezentujemy dziś aktorkę z góry zastrzegając się, że nie znamy adresu korespondencyjnego. O bohaterach „Pożegnalnego walca" pisaliśmy, oczywiście: Robert Taylor gościł w „Portrecie" w nr. 41 z 1984, kariera Vivien Leigh opisana została znacznie obszerniej, choć dawniej – w nr 40 z 1982 roku. Rozważamy sprawę powtórki – o tyle niechętnie, że trudno dodać coś nowego do tego, co znaleźć można i w książkach i w innych pismach. Co innego powtórzenie portretu aktora wciąż działającego, wówczas jest miejsce na uzupełnienia i nowe wiadomości.

Fot. Kino

Egzotyczną urodę, ciemne włosy i ogromne oczy o gorącym spojrzeniu zawdzięcza latynoskim przodkom – jest bowiem córką Argentyńczyka i Angielki. Urodziła się w Buenos Aires w roku 1952, naprawdę nazywa się Olivia Osuna, jej ojciec był słynnym śpiewakiem operowym. Dopiero po jego śmierci przeniosła się do ojczyzny matki, do Anglii i tu dopełniła swojej edukacji w szkole teatralnej. Szybko debiutowała na londyńskiej scenie, pierwszym jej sukcesem stała się rola uczennicy w psychologicznym dramacie „Pełnia życia panny Brodie". Bardzo wcześnie debiutowała też na ekranie, chociaż nie w rolach pierwszoplanowych. Dla porządku wymienić trzeba jednak te pierwsze filmy z jej udziałem: „Bitwa o Villa Fiorita" (1964, The Battle of the Villa Fiorita, reż. Delmer Daves) i znany z naszych ekranów „Kto zdobędzie puchar?" (1965). Ale to rola Julii uczyniła ją sławną. Reżyser Franco Zeffirelli, wsławiony znakomitymi inscenizacjami szekspirowskimi we Włoszech i w Anglii, dokonał wyłomu w tradycji: bohaterami filmowej wersji „Romea i Julii" (1968) uczynił ludzi naprawdę młodych, tak, jak przedstawia ich tekst sztuki. Olivia była wprawdzie już o dwa lata starsza od swego partnera, Leonarda Whitneya, ale na ekranie tego nie widać. Oboje oczarowali publiczność niemal całego świata, jednak dalsze ich losy nie potoczyły się jednakowo. Leonard Whitney pojawiał się nieregularnie w drugoplanowych rolach i dość szybko stał się aktorem charakterystycznym. Olivia chyba nie najlepiej dobierała sobie filmy. Jest pełna uroku w komedii „Wszystkie te hałasy" (All the Right Noises, 1969) i dobrze wypada u boku Liv Ullmann w musicalu „Zaginiony horyzont" (Lost Horizon, 1972 reż. Charles Jarrott). Ale horror „Czarna Gwiazdka" (Black Christmas, 1974) to już film zdecydowanie drugiego rzutu. Prawda, że Franco Zeffirelli nie zapomniał o swej pięknej aktorce i powierzył jej rolę Marii, Matki Boskiej w serialu „Jezus z Nazaretu" (Gesu di Nasareth, 1976), który zyskał sobie uznanie starannością realizacji i do dziś wyświetlany jest przy różnych religijnych okazjach – także w Polsce. Ale kto rozpoznał ją w wielogwiezdnej obsadzie kryminału według Agathy Christie „Śmierć na Nilu" (1978, wyświetlany w naszej TV)? Do przebojów nie należał także niesamowity melodramat „Kot i kanarek" (The Cat and the Canary, 1979), w którym zagrała dziedziczkę wielkiej fortuny narażoną na mordercze zamachy. Niewiele dobrego powiedzieć można o filmach z lat osiemdziesiątych: „Człowiek o twarzy Bogarta" (The Man With the Bogart's Face, 1980, reż. Robert Day), „Wirus" (1981, reż. Kinsji Fukasaku), „Ucieczka 2000" (Escape 2000, 1982, reż. Brian Trenchard-Smith). Przez parę lat była żoną Paula Deana Martina, syna słynnego aktora, ale małżeństwo zakończyło się rozwodem. Jej uroda błyszczy wciąż na małych ekranach telewizyjnych, m.in. w kosztownym serialu „Ostatnie dni Pompei". Czy znaczy to, że pozostała aktorką jednej roli? Jest wciąż jeszcze młoda, być może więc kariera jej nabierze nowego rozmachu. Będziemy pisać o nowych jej filmach w miarę otrzymywania informacji. ■

„Jezus z Nazaretu" Fot. Epoca

„Romeo i Julia" – z Leonardem Whitneyem

CZAS NADZIEI

POLSKA, 1986

Reżyseria: ROMAN WIONCZEK. Scenariusz: Jerzy Grzymkowski. Zdjęcia: Władysław Nagy. Scenografia: Joanna Wionczek-Łozińska. Kierownictwo produkcji: Jerzy Nitecki. Wykonawcy: Jerzy A. Braszka (Szostak), Halina Kossobudzka (Szostakowa), Magda Celówna (Bożena), Edward Sosna (Waldek), Bogusław Sar (Jędrek), Piotr Krasicki (Marcin), Jerzy Złotnicki (mecenas Franczuk), Edward Kusztal (Zygmunt), Józef Nalberczak i Wacław Nowosielski (komisarze wojskowi), Kazimierz Lasoń (Brodaty), Witold Pyrkosz (nowy dyrektor) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Profil" i Telewizja Polska. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 101 min.

Kontynuacja wątków filmu „Godność". Robotnik Karol Szostak, jesienią 1981 roku wywieziony na taczkach za bramę fabryki, po kilku tygodniach przymusowej bezczynności postanawia wrócić do pracy.

SKARB HRABIEGO CHAMARE

CSRS, 1984

Reżyseria: ZDENĚK TROŠKA. Scenariusz na motywach opowiadania „Poklad" Aloisa Jiraska: Josef Hanzlik i Zdeněk Troška. Zdjęcia: Jaroslav Brabec. Muzyka: Harry Macourek. Scenografia: Olin Bosak. Wykonawcy: Blanka Bohdanova (hrabina), Eduard Cupak (ksiądz), Pavel Pipak (hrabia Chamare), Petr Svoboda (Kamenicky), Patricie Havličkova (Renata), Michaela Kuklova (Frantin), Ivan Jiřik (Tomaš), Jaroslava Ticha (Celerka) i inni. Produkcja: Filmove studio Barrandov. Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 82 min.

Dramat kostiumowy, akcja rozgrywa się w XVIII wieku. Do leżącego z dala od wielkiego świata zamku przybywa lekarz, przynoszący ze sobą idee oświeceniowe. Pojawienie się obcego zmienia życie mieszkańców.

PIERŚCIEŃ I RÓŻA

POLSKA, 1986

Scenariusz na podstawie powieści W.M. Thackeraya, dialogi i reżyseria: JERZY GRUZA. Zdjęcia: Jacek Korcelli. Muzyka: Andrzej Korzyński. Scenografia: Marek Lewandowski. Kierownictwo produkcji: Urszula Orczykowska. Wykonawcy: Katarzyna Figura (Rózia), Stefan Każuro (książę Lulejko), Katarzyna Cygan (księżniczka Angelika), Zbigniew Zamachowski (książę Bulbo), Wanda Dembek (Gburia-Furia stara), Ewa Kuculis (Gburia-Furia młoda), Ludwik Benoit (kapitan Zerwiłebski), Zdzisława Specht (Czarna Wróżka), Bernard Ładysz (król Walorozo XXIV), Krystyna Tkacz (królowa), Janusz Rewiński (król Padello), Andrzej Pieczyński (poseł króla), Leon Niemczyk (Mrukiozo) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Kadr". Barwny. Bez ograniczeń wieku. Czas wyświetlania 104 min.

Musical. Adaptacja popularnej baśni fantastycznej dla młodzieży. Miłosne perypetie mieszkańców bajkowej krainy, komplikowane przez pierścień i różę – magiczne rekwizyty przydające urody swym właścicielom.

TU NIE SPOTYKA SIĘ OBCYCH

ZSRR, 1985

Reżyseria: ANATOLIJ WIECHOTKO i ROMAN JERSZOW. Scenariusz na motywach powieści „Souczastnik" Anatolija Romanowa: Władimir Wałucki i Paweł Finn. Zdjęcia: Aleksander Czeczulin. Muzyka: Jefriem Podgajc. Wykonawcy: Władimir Basow jr (Kosyriew), Łarisa Guziejewa (Natasza), Jurij Bielajew (Czumakow), Leonard Warfomiejew (Dajew), Siergiej Kozyriew (Ułanow) i inni. Produkcja: Lenfilm. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 75 min. Tytuł oryginalny: „Czużyje zdies' nie chodiat"

Film sensacyjny. Rozpoczynający pracę milicjant otrzymuje pierwsze poważne zadanie: wyjaśnić sprawę powtarzających się włamań do kasy rybackiego kołchozu.

FILM – magazyn ilustrowany

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25-72-91 do 93;

REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45-40-41 w. 112, 116;

DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

1987.02.01.
Nr 5 przekazano do drukarni 1987.01.08. Zam. 2649. K-50

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. **REDAGUJE ZESPÓŁ:** Czesław Dondziłło (redaktor naczelny, tel 45-53-25), Elżbieta Dolińska, Bogumił Drozdowski, Roma Górnicka, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Henryk Laskowski, Aleksander Ledóchowski, Mariusz Miodek, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Marek Pawłukiewicz, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. **OPRACOWANIE GRAFICZNE:** Maciej Żbikowski. **FOTOREPORTERZY:** Renata Pajchel, Roman Sumik. **REDAKCJA TECHNICZNA:** Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. **KOREKTA:** Elżbieta Czechak, Alicja Szmigielska. **REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW** nie zamówionych oraz zastrzega sobie ich skracanie.
OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-35-36.

ZDJĘCIA: T. Mandziewski, R. Pajchel, R. Sumik, Ciné Revue, Epoca, Kino, Libération, Paris Match, PDF, PRF „Zespoły Filmowe", Sight and Sound, arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 455 zł, półroczna – 910 zł, roczna – 1820 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". **PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ** przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

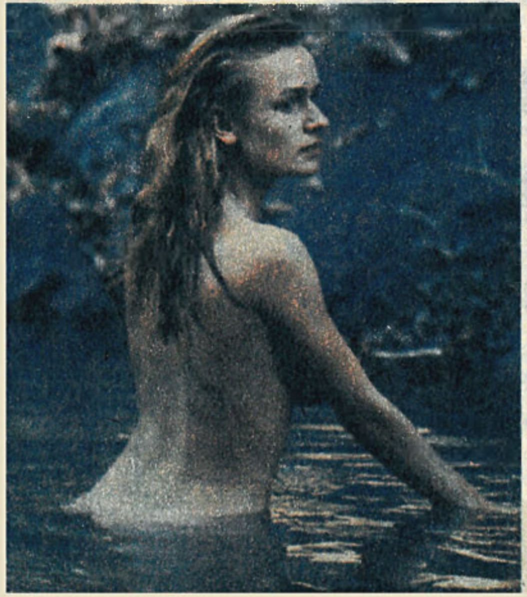
Kinorama

SPOTKANIA

Sandrine

Pisze się, że nie ma nic wspólnego między rolami, które zagrała ostatnio i które postawiły ją w rzędzie najciekawszych aktorek współczesnego kina francuskiego. Za postać Mony, dziewczyny, która odrzuca wszelkie więzy i wybiera nieustanną wędrówkę w filmie Agnès Vardy „Bez dachu i praw", otrzymała nagrodę Césara w ubiegłym roku. Zaraz potem zagrała Manon, która szuka czułości ojca, w filmie „Purytanka" Jacquesa Doillona. Ale wspólna tym bohaterkom jest ta sama twarz Sandrine Bonnaire, okolona niesfornymi kosmykami włosów, mocno zarysowana. Z pewnością nie jest banalnie urodziwa – o takich twarzach mówi się, że są „z charakterem". W życiu Sandrine potwierdza zresztą opinię, że jest kimś „z charakterem", na ekranie także. Debiutowała w 1983 roku w filmie „Za nasze miłości" Maurice Pialata: stworzyła postać nastolatki, która nie miała nic wspólnego ze słodkimi dziewczętami z ekranu. Zaskoczyła widownię i krytykę. Dostała Césara jako najbardziej obiecująca młoda aktorka roku. I oczekiwania spełniła – ale nie czuje się zadowolona. Przeciwnie. *Jestem rozczarowana, niepewna siebie. Nie chcę występować bez przerwy. Nie chodzi o dozowanie swego wizerunku publiczności. Po prostu potrzebuję czasu na odprężenie między dwoma filmami.* Aktorka będąca wciąż u progu kariery decyduje się dziś tylko na jeden film rocznie. To prawda, że i Isabelle Adjani potrafi po prostu zniknąć ze sceny czy z planu – nowe aktorki francuskie należą do „trudnych" i bynajmniej nie poświęcają wszystkiego dla pozycji gwiazdy...

Fot. Paris Match



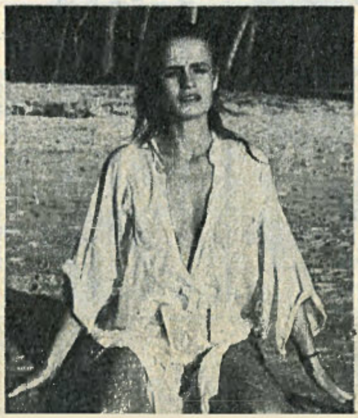
Sandrine Bonnaire

Fot. Paris Match

Sandrine Bonnaire występuje znowu pod kierunkiem Maurice Pialata. Przed dwoma laty zagrała epizod w jego filmie „Policja", gdzie główna rola należała do Sophie Marceau. Teraz gra w ekranizacji słynnej powieści Bernanosa „Pod słońcem szatana". Jej partnerem jest Gérard Depardieu, zdjęcia kręcono latem w Montreuil-sur-Mer. A potem były wakacje, samotne, w ciepłym klimacie. *Chcę podróżować, żyć emocjami, poddawać się uczuciom, które wzbogacają moją osobowość. Nie uczyłam się aktorstwa, nie umiem grać, robię wszystko instynktownie, jak dyktuje mi chwila. Wszelkie trudności, wszystko, co przytrafia się ludziom, których kocham (a jeśli już kocham, to naprawdę!) sprawia, że ogarnia mnie poczucie pustki, chcę uciekać. Tak jest po każdym filmie. Muszę się od nowa ładować...*

Jeszcze nie tak dawno była dzieckiem paryskiego przedmieścia. W każdej jej roli odzywa się coś z tamtych doświadczeń. Jej wizerunek oscyluje między prawdą życia i romantyczną ułudą uczuć. Przy pozorach szorstkości jest krucha i delikatna. Ale to właśnie decyduje o jej oryginalności.

Fot. Paris Match



PROJEKTY

Od Greene'a do Bogarde'a

Graham Greene nie dostał nagrody Nobla, ale niemal wszystko co napisał, znalazło się na ekranie. Zwłaszcza telewizja stara się nie przeoczyć żadnej książki pisarza, który w sposób tak nieporównany łączy wątki sensacyjne z głęboką problematyką filozoficzną. Wydawałoby się, że już nie pozostał „wolny" tytuł, ale angielska Yorkshire TV odkryła małe, ironiczne opowiadanie, zatytułowane (w wersji polskiej z wydania PIW) „Pożycz nam męża, Poopy" z cyklu „Komedii seksualnych". Prawa filmowe miał do tego tekstu kompozytor amerykański Dimitri Tiomkin, potem wdowa po nim, obecnie odkupił je reżyser filmów reklamowych Bob Mahoney. Śladem swoich sławnych już kolegów – Ridleya Scotta czy Hugha Hudsona, którzy również zaczynali w reklamówkach – Mahoney marzy o „prawdziwym" filmie. Zrealizował już na próbę telewizyjny, utrzymany w tonie dokumentalnym, dramat „Operation Julie" (Operacja Julie). Nadszedł czas na coś większego.

– *Kiedy jest się reżyserem od reklamy* – mówi Mahoney – *trzeba być w nieustannym ruchu. Nigdy nie miałem czasu na czytanie grubych książek, wolałem krótkie nowele. Greene'a przeczytałem przed dziesięcioma laty. To nowelka z połowy lat sześćdziesiątych, realia już się zestarzały, trzeba ją było przerobić...*

Reżyser zwrócił się z tym do Dirka Bogarde'a – aktora, który dawno już wycofał się z ekranu i mieszka obecnie na południu Francji. Wsławiony filmami Loseya, Viscontiego i Fassbindera, z dystansem spogląda na współczesne kino i zajmuje się pracą literacką, publikując od czasu do czasu eleganckie powieści. Bogarde zainteresował się jednak pomysłem i opracował własną wersję scenariusza. Co więcej – wyraził zgodę na udział w filmie.

Bob Mahoney i Dirk Bogarde

Fot. Sight and Sound

Byłby to ewenement: wielki aktor od lat już odmawia najbardziej renomowanym reżyserom...

> ***Fotosy stanowią relikty pierwotnych przeżyć filmowych, prowokujących nostalgię, tworzą środek symbolicznego zawładnięcia urodą aktorów. Ale stosunek fotosu do filmu zawsze wprowadza w błąd. Cytat z filmu – to nie to samo, co cytat z książki...***
>
> **Susan Sontag**
> **„O fotografii"**

WYDARZENIA

Kolor przeciw sztuce

Jaki kolor miały włosy Orsona Wellesa w „Obywatelu Kane"? Jaki był odcień blondu Rity Hayworth w „Damie z Szanghaju"? Czy dziwny ptak z Malty jest hebanowoczarny, ciemnoniebieski czy też ciemnozielony? Dawniej odpowiedź na te pytania zależała od fantazji widza. Każdy widz miał swoją własną wizję. – Dzisiaj już z tym koniec – **pisze Henry Béhar w „Le Monde".** – Wystarczy bowiem włączyć telewizor w wideoklubie (a to w USA kosztuje 29,95 dolara), aby pojawiła się plansza: „W najbliższy wtorek będziemy mieli »Sokoła maltańskiego«, wersję kolorową, barwioną przez komputer".

Rezultat jest na razie zastraszający. Materiałem podstawowym są bowiem kolejne, -ente już duplikaty. Nie pracuje się na nowych kopiach, bo trzeba by je było zrobić z negatywów. Praca na wyblakłych kopiach, z których zniknęły kontrasty, daje „kolorowane" obrazy, przypominające czarno-białe pocztówki malowane akwarelami.

Argumentem na rzecz tego procederu jest oczywiście wideo. – *Młodzi nie kupują czarno-białych filmów* – twierdzą fabrykanci. – *Wersje czarno-białe nie znikną z rynku. I przecież nic nie stoi na przeszkodzie, aby widz zlikwidował kolor za pomocą przekręcenia gałki swego telewizora.*

To wszystko jest równie groźne jak zrobienie bryków dzieła Marcela Prousta. Unicestwia bowiem całkowicie twórczość operatorów. Hollywood, jak się wydaje, ocknął się i niektórzy reżyserzy, idąc za przykładem Woody Allena, wymagają, aby w ich umowach znajdowała się klauzula, że zrobione przez nich filmy będą pokazywane na wideo i w telewizji w takiej postaci jak w kinach.

FAKTY

Robert De Niro nałożył garnitur Ala Capone: realizację filmu o słynnym gangsterze rozpoczął w Chicago Brian De Palma.

★

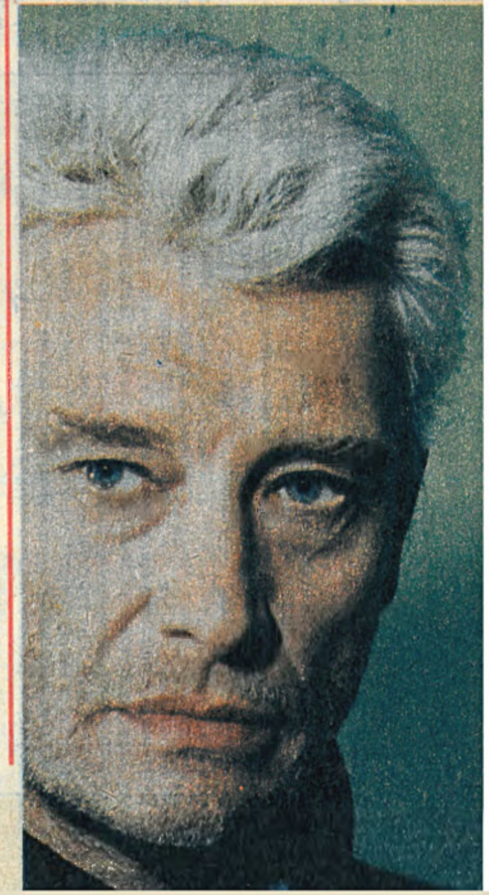
„Dinocittá" – włoska wytwórnia filmowa wybudowana niegdyś przez Dino De Laurentiisa, została na nowo uruchomiona pod nazwą „Empire". Właścicielem jest obecnie amerykańska spółka „Empire Entertainment" specjalizująca się w produkcji horrorów i filmów fantastyczno-naukowych. Ateliers położone w pobliżu Rzymu słynne są z filmów „Ulysses" i „Biblia". De Laurentiis sprzedał je już w 1971 roku, zanim osiedlił się w USA.

★

Paul Newman przygotowuje się do realizacji „Szklanej menażerii", adaptacji znanej sztuki Tenessee Williamsa. Zapewnił już sobie współpracę operatora Michaela Ballhausa, autora zdjęć filmów Martina Scorsese „Po godzinach" i „Kolor pieniędzy".

★

Johnny Hallyday (na zdjęciu) siwowłosy, postarzony – taki będzie w filmie science fiction „Terminus", którego zdjęcia zakończył na Węgrzech francuski realizator Pierre William Glenn. Znany piosenkarz gra mutanta w świecie przyszłości...

Fot. Paris Match